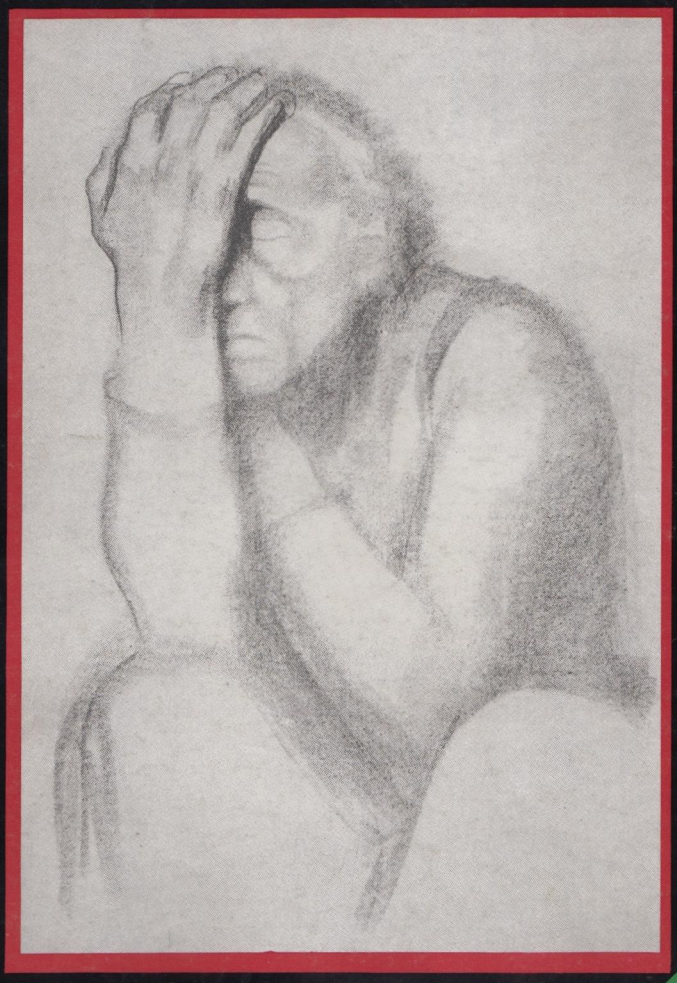
EYLÜL 1989 SAYI: 46 1500 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

Kollwitz



DEĞİŞMEK / *Memet Fuat*

DEĞER VE ÖZGÜNLÜK
Kezban T. Güleryüz

ŞİİRİMİZİN BAZI SORUNLARI
Özdemir İnce

AMERİKAN ELEŞTİRİSİNE BAKIŞ
Tzvetan Todorov

KARİKATÜRÜN ELEŞTİRİSİ / *Üstün Alsaç*

ADAM SANAT

Sayı 46, Eylül 1989

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İ. Timuçin Yekta
Genel Yayın Yönetmeni Yardımcısı: Turgay Fişekçi

DEĞİŞMEK 5 Memet Fuat
DEĞER VE ÖZGÜNLÜK ÜZERİNE 8 Kezban T. Güleryüz
BİR YÖNTEM DENEMESİ 19 Ömer Naci Soykan
ŞİİRİMİZİN BAZI TEMEL SORUNLARI 23 Özdemir İnce
ÇAĞDAŞ DİLBİLİM 29 David Robey
AMERİKAN ELEŞTİRİSİNE BAKIŞ 40 Tzvetan Todorov
1970'LERDE AMERİKAN SAHNESİ 49 Dr. A. Didem Uslu
KARİKATÜRÜN ELEŞTİRİSİ 55 Üstün Alsaç
BABA OCAĞINDA 66 Hilmi Büyükşekerci
KÄTHE KOLLWİTZ 71
DÜRRENMATT VE ADALET 78 Doç. Dr. Sami Selçuk

ŞİİR

Halim Şefik, 11; Nahit Ulvi Akgün; 15; Charles Baudelaire; 17-18; Can Yücel, 21; Ercüment Uçarı, 26-27; Cevat Çapan, 33; Metin Altıok, 36; Timuçin Özyürekli, 43; Erdal Alova, 45; Tarık Günersel, 47; Ahmet Erhan, 53; Elif, 61; Küçük İskender, 64-65; Ali Asker Barut, 69.

BU SAYIDAKİ RESSAM

Käte Kollwitz, 71-76, 80.

KAPAK

Düzenleyen: Aydın Ülken; **Resim:** Ön: **Düşünen Kadın, 54x38 cm, litograf.**

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Şefik Matbaası; **Kapak Baskı:** Ana Basım; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar;** Büyükdere Caddesi Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 18.000 TL. Altı aylık 9.000 TL. Yurt dışı 40 DM; **İLAN KOŞULLARI:** Arka kapak (renkli) 500.000 TL. (siyah-beyaz) 300.000 TL; kapak içi (siyah-beyaz) 250.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 150.000 TL, yarım sayfa 75.000 TL, çeyrek sayfa 40.000 TL; çeyrek sütun etiket-yayın ilanları 20.000 TL. Fiyatı 1500 TL. (KDV dahil), Kıbrıs: 1800 TL.

ADAM
yeni kitaplar

DOĞAL TARİH — şiir
Cevat Çapan

FERHAD İLE ŞİRİN — oyun
Nâzım Hikmet

KAFATASI — oyun
Nâzım Hikmet

GÜNEŞTE — şiir
Melih Cevdet Anday

BULGARİSTAN'DA TÜRKLER
TÜRKİYE'DE KÜRTLER
Aziz Nesin

LA FONTAINE'DEN MASALLAR
Nâzım Hikmet

İLK ŞİİRLERİ
Nâzım Hikmet

MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI — şiir
Nâzım Hikmet

LA FONTAINE'İN MASALLARI — şiir
NASRETTİN HOCA HİKÂYELERİ
Orhan Veli

SON ŞİİRLERİ
Nâzım Hikmet

YENİ ŞİİRLER
Nâzım Hikmet

İÇERDEKİLER — oyun
Melih Cevdet Anday

KÖYÜN KAMBURU — roman
Kemal Tahir

BUZDAN KILIÇLAR — roman
Latife Tekin

ADAM
tekrar basımlar

BUZDAN KILIÇLAR — roman
Latife Tekin

835 SATIR — şiir
Nâzım Hikmet

BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ? — şiir
Nâzım Hikmet

KUVÂYİ MİLLİYE — şiir
Nâzım Hikmet

YATAR BURSA KALESİNDE — şiir
Nâzım Hikmet

BULGARİSTAN'DA TÜRKLER
TÜRKİYE'DE KÜRTLER — yazılar
Aziz Nesin

NAH KALKINIRIZ — öykü
Aziz Nesin

VATAN SAĞOLSUN — öykü
Aziz Nesin

KALPAZANLIK BİLE YAPILAMIYOR
Aziz Nesin — öykü

'ÇA — otokopiler
Özdemir Asaf

YALNIZLIK PAYLAŞILMAZ — şiir
Özdemir Asaf

BİR KAPI ÖNÜNDE — şiir
Özdemir Asaf

AH BİZ ÖDLEK AYDINLAR — yazılar
Aziz Nesin

İNSANLAR KONUŞA KONUŞA
Aziz Nesin — söyleşiler

DEĞİŞMEK

Memet Fuat

İnsanın kişiliği, yaratılıştan gelen gereksinimler baskısını duyururken, kalıtsal nitelikleri ile çevresinden aldığı etkilerin yönlendiriciliğinde oluşur, gelişir, *kalıplaşır*, belli durumlarda da, değişmesi gerekiyorsa — gereksinimlerinin karşılanması için değişmesi zorunluysa — *direne direne* değişir. Kalıplaşma ne kadar aşırıysa, değişme de o kadar güç olur.

Kalıtsal denilen birçok davranış niteliğinin, doğumu izleyen üç yıl içinde edinildiği söyleniyor, ama bunun ne oranda doğru olduğunu bilmiyoruz. "İnsanın kalıtımla gelen birtakım iç nitelikleri yoktur, ağzı burnu ana babasına benzese de iç dünyası bomboş bir kâğıt gibidir," diyemeyiz. Gözlemlerimize dayanarak ancak şunu söyleyebiliriz: "İnsan, yaşamının ilk yıllarında çevre etkilerine sonuna kadar açıktır." Demek ki "bomboş" değilse de, "oldukça boş" bir kâğıt gibidir. Toplumsal çevresiyle giriştiği her türlü alışveriş, beslenme, oyun, eğitim, öğrenim, çocuğun kişiliğinin oluşmasında köklü etkiler yaratır.

Kimi bilginler kişiliğin ilkokul öncesinde oluştuğunu ileri sürüyorlar ki, bu, eğitim alanında birçok uygulamanın değiştirilmesini gerektiren son derece önemli bir sav... İnsanın öğrenimi rastlantıya bırakılmış bir kişilik oluşumundan sonra başlıyorsa, eğitim alanında bugünkü uygulamaların çok yanlış olduğu ortaya çıkar.

Şöyle demiştik:

"Her insanda uzak yakın sayısız etki kesişiyor. Denetlenmesi nerdeyse olanaksız bir sürü etkinin kesiştiği bir noktada insanın kişiliği oluşuyor."

Eğitim buna nasıl boyun eğer! Eğitimin amacı yeni yetişenleri yetişkinlerin yaşam biçimine yönlendirmek, iyi, doğru, haklı diye nitelenen davranışları edinmelerini sağlamak değil mi? "Denetlenmesi nerdeyse olanaksız" sözüne eğitimin katlanması beklenemez. Ne var ki insanın çevre etkilerine en açık olduğu, kişiliğinin belirlendiği (ya da büyük oranda belirlendiği) dönemde, ilkokul öncesinde, bilimsel verilere dayanan, gerçek anlamda bir eğitim yapılmıyor.

Aile çevresi nereden, nasıl geleceği, ne sonuç vereceği bilinmeyen etkilerle, bilimsellikten, hatta çoğu zaman çağdaşlıktan uzak bir eğitim anlayışıyla yaklaşıyor çocuğa. Kimi öcülerden, cinlerden, perilerden söz ediyor, dinsel

bilgiler yüklüyor, kimi içki sofrasına oturtuyor, açık saçık sözler öğretip kahkahayı basıyor, kimi sokakta büyüsün, yaşama alışsın diyor, kimi evden dışarı çıkarmıyor, kimi TV'nin ünlü polis dizilerini izletiyor, kimi çocuk saatini bile izletmek istemiyor... Bunlar görünen, üstüne gidilirse, denetlenebilecek davranışlar belki, ama bunların ötesinde öyle denetlenmesi güç etkiler, o etkilerin yarattığı öyle derin tepkiler var ki, özellikle toplumların bunalımlı dönemlerinde çocukların kişilik oluşumu bütünüyle rastlantıya kalıyor.

İlkokul öncesindeki türlü çarpıklıkların üstüne, örgün eğitim, öğrenim geliyor... O da kendi çarpıklıkları, yetersizlikleriyle... Böylece de birçok durumda eğitenle eğitilen arasında, nerdeyse, bir çatışma başlıyor... Giderek derin bir sevgisizlik ortamı oluşuyor...

Bu ortam içinde çocuklar eğitilecek, yetişkinlerin yaşam biçimine, belli bir düzenin yaşam biçimine yönlendirilecekler... O düzenin iyi, doğru, haklı diye nitelenen davranışlarını edinecekler...

Düzen aile çevresini ne oranda baskısı altına alabilmişse, çocuğun, kendisine verilen eğitimle çatışması, o oranda az olacaktır kuşkusuz, ama toplumların hızlı değişim dönemlerinde bu çatışmanın iyice belirginleşeceği de açık...

Aile çevresinin, örgün eğitimin gerisinde kalması gibi, ilersine geçmesi de olasıdır. Ya da yaşam bazı yönleriyle örgün eğitimin gerisinde kalırken, bazı yönleriyle ilersine geçebilir.

Örnekse kentsoylu düşünüşü doğrultusunda laik bir örgün eğitim uygulanan bir ülkede, aile çevresinde çocuklara dinsel eğitim verildiği, buna karşılık, anamalcı düzenin yarattığı tepkilerle devrimci bir işçi hareketinin geliştiği, toplumsalcı eğilimler gösteren bir kültür yaşamının öne çıktığı görülebilir.

Değişme hiçbir zaman olanaksız değildir, ama insanın bir kişilik edindikten sonra, hele bir *kişilik kalıplaşmasına* uğradıktan sonra değişmesi de pek öyle kolay değildir. Köylerden kentlere göçenlerde, yeni bir çevreye uyum sağlarken, geleneklerin, göreneklerin, dinsel inançların, yüzeydeki zorunlu değişmelere alttan alta nasıl karşı koyduğunu, insanların nasıl *değişmeden* değiştiklerini çevremizde sürekli izliyoruz. Çağdaşlaşmanın getirdiği birçok şey, gereksinimlerin karşılanması yolunda benimsense de, insanın değişmesi sonuna kadar direnerek gerçekleşiyor.

Yeniliklere kapalı, inatçı büyüklerimize pes edip, "Öyle alışmış, nasıl isterse öyle yapsın, karışmayın," diyoruz. Alışkanlıkların değiştirilmesi bile böylesine güçken, kişilik değiştirmek, örnekse saldırganlığından, ya da çıkarcılığından vazgeçmek kolay olabilir mi? Kişiliği oluşmamış bir çocuğu barışçılığa yönlendirebilecek bir eğitim, kişiliği oluşmuş (kalıplaşmış) bir saldırganda ters tepki bile yaratabilir...

Spor eğitiminde çok özen gösterilmesi gereken bir nokta sporcunun, hareketleri, başlarken yanlış öğrenmemesidir. Başlarken doğrusu kolayca öğretilebilecek hareketler, yanlış olarak öğrenilip bir süre tekrarlandı, yerleşti mi, sonradan düzeltilmeleri çok güçtür.

Diyelim ağırlığını sol ayağına vermesi gerekirken, sporcu, tersine, sağ

ayağına yükleniyor... Sol ayağına yüklense hareketi daha verimlileşecek... Bu basit görünen değişikliği yaptırabilmeniz, bir alışkanlığı silip yeni bir alışkanlığı yerleştirmeniz iki kat çaba harcamanızı gerektirir. Belki de umduğunuz verimliliği hiç elde edemezsiniz. Sporcu tedirgin olmuş, acemileşmiş, kendine güvenini yitirmiştir. Antrenörlerin, bu yüzden, fazla zararlı görmedikleri yanlışları düzeltme yoluna sapmadıkları bile olur.

Çocuk aile çevresinde, ilkokul öncesinde, rastlantısal etkilerle kişiliğinin temel özelliklerini edinecek, örgün eğitim kurumlarında yetişkinlerin yaşam biçimine yönlendirilecek, gereksinimlerini karşılama savaşımında aldığı etkiler, gösterdiği tepkilerle gelişip büyüyecek, kişiliği kalıplaşacak... Sonra bir gün, dünya değişince, ona da, "Haydi, gel, değiş, korkma, bir şey yok, dünya değişti artık," diyeceksiniz...

Böyle bir değişmeye aslında kimsenin inandığı yok... İnsanların kolay kolay değişmeyeceklerini, değişemeyeceklerini herkes biliyor:

"Birkaç kuşak geçmeli ki..."

Beklemek... Yüzeydeki değişiklikler için olabilir... Ama temeldeki kişilik özellikleri!.. Onlar nasıl değişecek?

Aile çevresi azınlık duyarlığıyla yaşıyorsa, gelenekleri, görenekleri, dinsel inançlarıyla "içine kapanarak korunma" anlayışını aşamamışsa... Çocuğun aile çevresinde, ilkokul öncesinde kişiliğinin temel özelliklerini edinişi, değişen dünyanın örgün eğitim kurumlarındaki yönlendirmeye ters düşmekteyse, birkaç kuşak geçse de, özlenen değişme gerçekleşmeyecektir... Hele birtakım yönetim başarısızlıkları da yaşanıyorsa, bir geçiş döneminde özgürlükler kısıtlanıyor, insanlar acı çekiyorlarsa, yönetilenler yönetenlere güvenemez olmuşlarsa...

Bunlar sağlıklı bilgilere dayanmayan, yakından gözlenen bir örnekten kaynaklanmayan usa vurmalar... Her yanından yalan fışkıran bir dünyada sağdan soldan duyduklarımızla orada burada gördüklerimizi birbirine çarpıp bir şeyler çıkarmaya, anlamaya çalışıyoruz...

Kısacası şu:

Anamalcı düzenin işleyişine ayak uydurma zorunluluğu insanın bozulmasına, güzelliklerden uzaklaşıp çirkinliklere yaklaşmasına neden oldu. Çarpık bir yaşam biçiminin yoz değer yargıları salgın bir hastalık gibi bütün dünyayı sardı. Yöneten de, yönetilen de, kötülüğün doruklarına çıkan da, iyiliğin çetin yollarında direnmeye çabalayan da, herkes, az ya da çok, etkilendi bu salgından... □

JOHN BERGER

Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü
Şiirin Saati

ADAM YAYINLARI

DEĞER VE ÖZGÜNLÜK ÜZERİNE

Kezban T. Güleryüz

Bugün ortaya çıkan fikir ve sanat eserleri, şarkılar, türküler, sinema ve televizyon yapımları şahsi görüşlere göre değerlendirilip beğeniliyor ya da yeriliyor. Zaman zaman yazı, görüntü, müzik gibi kültürel işlerle uğraşan kimselerin söz arasında "daha kaliteli yapımlar", "kalitesiz bir müzik", "kaliteli ürünler" gibi yargılar ortaya koymaları da neyin nasıl kaliteli ya da kalitesiz olabileceği konusunda insanı düşünceye itiyor. Ortada "değerlendirme" ile ilgili bir sorun olduğu belli; ve bu sorun her işe ve esere uygulanacak ortak bir yargı ölçütü (kriter) beklentisinden kaynaklanıyor.

Değerlendirme yaşamın belli bir düzen ve denge içinde yürütülmesi için yapılır ve her zaman başarıyla sonuçlandırılamayabilir. Çünkü, yalnız kolayca tartılıp ölçülebilen nesneler değil, zaman, sanat yeteneği, haklar, emek, işgücü, güzellik, zekâ, bilgi gibi soyut şeyler de zaman zaman değerlendirilir. Kurumlar, hukuk, ergonomi, standartlarla ilgili enstitüler, okullar "bir şeyin ne gibi değerlere göre biçimleneceğini ve değerlilik derecesine göre ne gibi haklar kazanacağını" düzenlemeye çalışırlar. Bu işleri, özel olarak önceden belirlenmiş ölçüler ve ölçütler aracılığıyla yaparlar. Ölçüler ve ölçütler kendilerine eşitlendiklerinde ölçülen şeyin değerini gösteriverir; bir metre bir metreye, bir litre bir litreye, doğru doğruya, yanlış yanlışa, biçim biçime denk düşünce karşılaştırma yoluyla değerlendirme yapılmış olur. Böylece birçok şey bir kefeye konup tartılabilir ve kişilerin insanca sınırlılıkları saptanabilir. Ne var ki zevklerin, beğeni, sevgi ve erdemin ne gibi yöntemlerle ölçüleceği belli değildir, ve bu manevi olgular insanların bireysel anlayışına kalmıştır görüşü yaşayıp gitmektedir. "Bu benim zevkim" özgürlüğü ile yetişen insan aslında kendi ruh değerini ortaya koyduğunu bilerek ya da bilmeyerek, gün gelir incelikli ve çok değerler barındıran şeyler için ömür verir, gün gelir bir küçücük değer umup bir hiçe köle olur.

Değer yargılarının belirlenmesinde insana özgü ruhsal karmaşıklık işi zorlaştıran bir etkendir. Bundan başka toplumsal tutumlarda ölçülerle ifade

edilebilecek bir dengeliliğin olmaması da bu zorluğa yol açar. Yeni bir buluş, patlak veren bir savaş, bir dış ülke etkisi düzenli giden hayat şartlarını dolayısıyla algıları ve ilgileri değiştiriverir. Sonuçta "bu benim zevkim, bu benim benimsediğim yol" deme özgürlüğüne sahip bireyler boş bir şeye kapılıp yollarını saptırabilirler, hatta, toplumu da kendi yönlerine çekebilirler. Bunun aksi de olabilir, tabii, yani bireyler bir değişimden dolayı günden güne hayatın değerini bilip daha iyi şartlar için çaba verebilirler. Neden-sonuç ilişkisini önceden kurup bireysel yaşamı yönlendirmek çok zordur bu etkiler altında. Hangi nedenin kimde nasıl sonuçlar doğuracağı ve toplumların ne yönde gelişeceği olasılıklara göre hesaplanacağı için kesin bir önceden bilme ve denetim kurma mekanizması kurulamaz. Ancak ortaya çıkan sonuçlar benimsenir ya da eleştirilir, bu sonuçlara vardıran nedenler incelenir, değerlendirilir, zarar getiren nedenler terkedilmeye, yarar getirenler ise değerli görülerek korunmaya, kullanılmaya, geliştirilmeye çalışılır. Kısacası değerlendirmenin amacı daha iyiyi, daha doğruyu, daha güzeli bulabilmek ve bunlar aracılığıyla içsel büyüklüğe erişebilmektir. Yüce bir hazzın, iç barışın ruh değeri arttıkça kazanıldığı geçerli yaşam felsefelerinin de asıl tezidir. Ruh değeri ise değerliyi değersizden ayırıp, değerliyi benimsemek, üretmek ve geliştirmekle artabilir. Yani yüksek değerdeki şeylerin insan yaşamındaki işlevi insanı üst düzeylere çekmesidir.

Değerli şey nasıldır? Herhangi bir şeyi, bir ürünü değerlendirirken hangi ölçüte dayanılır? Gerçi her alan kendi ürünleri için ayrı ayrı değer yargıları ve ölçütler geliştirmek durumunda kalmıştır. Ürünlerin, eserlerin değerleri de ancak o alan içindeki değer anlayışına göre saptanır, yani bir kumaşın değeri bir edebiyat eserinin ölçütleri ile bulunmaz. Buna rağmen insan her alanın ürünü için geçerli ortak bir değer ölçütünün var olduğunu hissediyor.

"Kalite" işte bu ortak ölçütün varlığını işaret eden ve hemen her dilde, her ürün ve eser için yaygınca kullanılan bir sözcüktür. "Kalite"nin, hatırlanacağı gibi, asıl anlamı "nitelik"tir; yani bir şeyin nasıl olduğunu belirten durum. Ne var ki "kalite", "üstünlük", "mükemmellik derecesi" anlamlarına da gelmektedir. Kelimenin Hint-Avrupa dil ailelerindeki gövdesi "Kwo" ilgi ve soru zamirlerini meydana getirir. Kimliğe, mekâna, zamana ait "ne", "nerede", "ne zaman", "ne çeşit" (=quality, qualité, qualitas) gibi zamirler özellik belirleyici cevapları çağrıştırırken bir üstünlük anlamı da ima ederler. Bu üstünlük anlamı ürünün başlangıç noktası (orijin) ile yani orijinal, özgün olması ile de ilgilidir. Nitelik ve değerlilik arasındaki bu bağlantı ürünün özellikleri ile değer kazandığını gösterir. Bu durumda özgün, benzersiz, eşsiz olmak değerliliği (kaliteyi) bildirir bir ölçüttür. Peki ama, ortaya çıkan eser ya da ürünün diğer şeylerden farklı olması doğal değil midir ve yalnızca farklı olmak ona nasıl üstünlük kazandırır? Üstelik içinde yaşadığımız çağda kaliteli ürün birden fazla da üretilebilmektedir. Şu halde, değerli olmak için bir şeyin tek tek yapılmış olmasından öte bir özelliği olmalıdır.

Bir nesnenin başka nesnelerden farklı, dolayısıyla üstün olması anlayışı eski felsefelerin varlıklara bakışına ve bir şeyler yapma, üretme, eylem ile ilgili düşüncelerine dayanmaktadır. Özellikle, varlıkların maddi yapılarının nereden kaynaklandığı eski Yunan filozoflarının üzerinde merakla düşünüp akıl yürüttükleri bir konu idi. Varlıkların aslının su, hava, ateş gibi somut şeyler

olduğunu kabul eden öğretilerden sonra atom kavramı ortaya atıldı ve nesneleri meydana getiren öz bir defa daha maddi bir görüşle açıklanmış oldu. Ünlü filozof Platon ise sorunu bir iç varlık sorunu olarak ele alarak nesnelerin varolma durumunu bambaşka bir açıdan açıklamıştır. Ona göre varlıklardan önce "idealar"[1] (kavramlar) vardı ve kavramlar Tanrı tarafından yaratılmışlardı. Varlıklar kavramların izdüşümü, gölgesi, ya da bir şekilde maddi dünyadaki çevirileri idi. Bu nedenle Platon bir şeyin üretilmesini üç aşama içinde inceler. Birinci aşama kavramın Tanrı tarafından yaratılmasıdır. İkinci aşama işçinin, imatlatçının bu kavrama dayanarak somut nesneyi yapmasıdır. Üçüncü aşama ise bu somut nesnenin benzerinin, yapayının (sun'i, sanat) yapılmasıdır.[2] İşte bu noktada ürünün niteliğinden dolayı değer kazanması ortaya çıkmaktadır. Platon'un bu anlayışı "kalite" için tekrar incelenecek olursa görülecek şey ürüne, esere ait temel niteliklerin onun özü olan kavramda zaten varolmasıdır. İşçi, yapımcı kavrama ne kadar sadık kalırsa, ürünün kavramını ne kadar iyi yakalayarak ve vererek yapabilirse o kadar başarılıdır; ortaya koyduğu işin, ürünün değeri de o ölçüde yüksektir.

Bir nesnenin özü olan kavram maddeye çevrilirken birçok koşulun da yerine getirilmesi gerekir. Örneğin bir "ayakkabı" kavramı, ayağa giyilen, yürüme ve koşma davranışları sırasında ayağın bükülmelerine yardımcı, ayağı koruyan ve kavrayan, belli kısımları ve öğeleri arasında amacına göre bir uygunluk olan, işlevi için en uygun malzemeden yapılmış, insan vücuduna uyum sağlayarak yabancı madde rahatsızlığı vermeyen, sağlam ve insan onuruna saygılı bir incelikle imal edilmiş olma koşullarını içeren "giysi" kavramıdır. Şu halde ayakkabı kavramına özdeş ürün bu koşulları içerir ve onun bu koşulları yerine getiren özellikleri değerini gösterir.

Platon her ürünün tek bir kavramdan çıktığını anlatarak, onun bir tek ve kendine özgü olduğunu da savunur.[3] Fabrika imalatının olmadığı o devirlerde birbirinin aynı olan ürünlerin değer bakımından da özdeş olup olmayacağı tartışma konusu değildi, şüphesiz. Ne var ki değindiği üçüncü aşama yani nesnenin benzerinin yapılması kopya ürünün değerlendirilmesi ile ilgili derin bir sorun getirmektedir.

Platon üçüncü aşama üretimi, yani bir varlığın benzerinin yapılmasını iyi bir iş olarak görmez; çünkü bu benzetmeler "gerçekten üç derece uzaktır", üstelik çocukları ve bilgisizleri gerçekmiş gibi kandırabilir. Yani bu ürünler gerçek olan şeylerin benzetmelerini yapaylıkla ortaya koyarlar ve benzetme oldukları için de gerçeklerin önünde değersizdirler. O devirlerde resim, heykel sanatlarının Platon ve bazı başka kimselerce hor görülmesinin arkasında bu felsefe yatıyordu. Zira resim ve heykel üçüncü derecede ve gerçek olan şeylerin ancak taklidi olan, gerçek düzeyine erişemediği için de daima eksik, "gölgenin gölgesini" gösteren boş şeylerdi.[4]

Eski Yunan anlayışının etkileri Ortaçağ Avrupası'nda da sürdü. Kullanıma yönelik, değerli malzeme ile yapılmış nesneler değerli sayıldı. Resim, heykel gibi çalışmalar ise alelade ürünler olarak ancak benzetmecilik, ikonik işlev bakımından değerlendirildi. Hatta heykeltraşla kasabın ortaya koyduğu iş aynı tür iş gibi görüldü.[5]

Rönesans ile değişen işçi, imalatçı, sanatkâr kavramları ürünün değerliliği anlayışını da etkiledi. Asıl ürünün özgünlük bakımından değerlendirilmesi

Halim Şefik

MAKARA

Ben kara bir makaraya dolanmış
İnce beyaz bir tireyim
Azıcık rahat durun da
Elimdeki şu işi bitireyim.

---

sorunu on dokuzuncu yüzyılın sonunda bir şeyin aynını üreten makinelerin geliştirilmesiyle belirginleşmeye başladı. Makineler belli ürünlerin çok sayıda kopyalarını, Platon'un deyimiyle benzerlerini yapabiliyorlardı. Şu halde kaliteli ürünün özgün ve tek olması koşulu kökten değişiyordu. Ama hayır, yapılan şeyin öze sadık, kendi şartlarına, gerçeklerine en uygun olması gereği gene geçerliydi ve değerlendirmede ürünün kendi özü olan kavramı en saf ve dolaysız şekilde temsil etmesi önemliydi, çok sayıda yapılmışlığı değil.

Gene de makine üretiminin insanları eşitleyen yani insanın bireysel özgünlüğünü tehdit edercesine kendine karşı — Marx'ın deyimiyle — yabancılaştıran etkileri endişeyle karşılandı. Avrupa'da kurulan atölyeler makine üretiminin önüne geçilmez baskısı karşısında toplu üretim için geçerli yeni değerlendirme standartları geliştirme durumunda kaldılar. Avusturya'daki Werkstätte, Almanya'daki Bauhaus üyeleri arasında başlayan değerlilik tartışmaları bu sefer "insan + makine" ürünün ne olabileceği sorusuna dayandırıldı. Artık önemli olan asıl kavrama en uygun maddi nesnelerin yeni yapılarını yapısalcı bir görüşle araştırmaktı. İster makine tarafından üretilsin, ister el emeği ile, ürünün yapısı öz ile nasıl bağdaştırılabilir, buydu varılmak istenen. Bugün gene kaliteli fabrika ürününün değerini gösterir ölçüt, özüne ne kadar sadık, kendini meydana getiren kavrama ve kavramca belirlenen koşullara ne kadar uygun ve dolaysızlıkla erişmiş olduğudur. Endüstri tasarımı ile ortaya konan bilgelik burada rol oynar. Şu halde ne sayıda yapılırsa yapılsın, bir ev eşyasında kullanışa elverişsiz olmak, malzemenin yanlış ya da ihmalkârca işlenmişliği, parçaların uyumsuz eklenmişliği kalitesizlik işaretidir. Kaba desenli, yapay iplikle, kalın düğümlerle dokunmuş klasik özentisi bir halı ucuz değerde sayılır. Bir giyim eşyasında dikiş esaslı bir dikiş değil, uydurma, kesim ve malzeme insan bedeni için yakışıksız olursa bu ürün de düşük kaliteli üründür.

Çeşitli işlevler, ince hesaplara dayanan ayrıntılar, birden çok malzeme ortaya konurken her öğenin değişik kavramlara bağlı olarak yapılması ürünü "kompleks", "zengin" ve "büyük" yapar. Bu nedenle de "Süleymaniye Külliyesi", "olimpiyat tesisleri", "üniversite kompleksi" gibi mimari yapılar yanısıra Rönesans dönemi resimleri, Rokoko kostümler, operalar, senfoniler

bol motifli İran halıları, uzay gemileri gibi eserler karmaşık özellikleri ana fikre ve içerdiği kavramların koşullarına ne derece uygun olduğuna göre değerlendirilir.

Öze, işin aslına ulaşmak için karmaşık ve ayrıntılı bir ürün ortaya koymak gerekmez her zaman. Kavramlar yalınlıkla da ifade edilebilirler. "Soyut" (abstre) eser buna gayret eden eserdir.

Soyutluk üzerinde oldukça tecrübeli Doğu kültürleri de bir ürünün değerlendirilmesinde öze, asıl fikre yakınlığı ölçüt olarak görmüşlerdir. Bu nedenle Batı anlayışında olduğunun aksine, günlük yaşamda kulanılmak için üretilen nesneler ile sanat eseri arasında fark gözetilmemiş, her şeyin, insan hayatının, meziyetlerinin, edep ve erdemin değerini belirten niteliklerle yapılması gereğine inanılmıştır. Evde kullanılan kap-kacak, giysiler, çalışma araç-gereci, kaç boyut içinde yapılırsa yapılsın, doğa gerçeklerini ve öz kavramları ifade edebilmek amacıyla meydana getirilmiştir. Bir Çin şair-ressamı Wang Li, resmin biçimler ortaya koyduğu halde aslında kavramlar tarafından kurulduğunu söyler ve biçim ile kavram arasındaki sıkı bağı vurgulayarak Çin anlayışındaki değerlendirme ölçütüne işaret etmiş olur. Buna göre biçim, canlı cansız bütün varlıklarda bulunan ruhsal titreşimi, iç yapıyı, kompozisyon ve uyumu, doğaya, doğallığa sadakatla ve derin bir yoğunlaşmayla tarif etmek, okunmak için (göstermek için değil) var olan araçtır.[6] Yani, bu dikkat edilmeye değer manevi güçlerden birinin zayıflığı biçimi etkileyecek ve bundan doğan yetersizlik üründe "kalite düşüklüğü"ne neden olacaktır. O halde öz olan kavramı en doğru ve dürüstçe yakalamak ve eserde onu yoğun ve uyumlu bir şekilde kullanabilmek yüksek kalite için gereklidir. Doğu kültürlerinde kavram ve fikre verilen değerin yalnız ürün ve eserler için değil, tüm yaşam faaliyetleri ve iletişim için de baskın bir geçerliliği vardır. Çin yazı sisteminde temel "ideogram"dır, yani yazı işaretlerinin kaynağı vokal sistemde olduğu gibi kulakla algılanan ses değil, zihinle kavranan kavramlardır. Böylece ses-maddi ortam ile ilişkili Batı anlayışında algılara bağlı somut ürünler üretilip tartışılırken, Doğuda ruh, doğanın özü, zihin mabedi, korku, erdem, zul gibi soyutlar üzerinde duruluyor, değerlendirme de soyutu verebilme becerisi esas alınarak yapılıyordu.

Bu nedenle de Doğuda tek sesli müzik yadsınmıyordu. Çünkü tek sesli müzik kavramların soyutluğunun soyut ifadesiydi. İster tek sesli, ister çok sesli olsun, bu açıdan bakınca, ifade edilmek istenen kavrama en yakın, en özlü müzik soylu ve değerli müzik sayılır. Ne müzik yöntemleri ne de tür (janr) sorumludur değerlilikten ya da değersizlikten. Ancak janrların birbirine karıştığı hallerde müzik ya da bir eser melezliği kaldıramayabilir ve soysuzluğa düşebilir.

Gerek Batı gerekse Doğu kültürlerinden öğrendiğimiz, ürünün ya da eserin kalitesinin, karmaşık olsun, soyut olsun, kendi başlangıcı olan kavrama ne kadar yakın olduğuna göre saptandığıdır. Bunun böyle olduğu bilinince fantezi ürünlerin değerinin de nereden geldiği anlaşılabilir. Kavram karmaşık ve soyut olduğu gibi yaşadığımız duruma, fiziksel kurallara ters de olabilir. Yani kavramın kendi gerçekliği ile yaşanan gerçeklik arasında bir benzerlik olmayabilir. Bu nedenle de bir ürünün başlangıcını kuran kavram, algı dünyasında olamayacak cisimlere ve olaylara temel oluşturabilir. Felsefelerin

bize gösterdiği "öze, asıl fikre varma" ilkesini kullanacak olursak bir fantezi ürünün değerini onun kendi öz fikrini ne yoğunlukta ve ne derece samimiyetle ortaya koyduğunda arayabiliriz. Masalların, bilim kurgulaın, kabare gösterilerinin değerleri, hangi kavramlardan yola çıkarak, neyi nasıl sundukları teşhisinde gizlidir. Bir kabare fantezisinde "uçucu güzellik", "ışıldamak", "çiçek ve meyve renklerinin zevki", "gürültülü neşe" gibi kavramlar işlenebilir, vurgulanabilir. Bu olağandışı fikirler o fantezi eserle ortaya çıkan biçimler, olaylar, davranışlarla belirlenecektir. Gösteri kalitesi bu göstergelerce vurgulanan asıl fikirlerin ne derece iyi işlendiğine bağlı olacaktır. Örneğin, sahne gereği çevre ve doğa, güneş, ağaçlar fantastik bir görünüm içinde yapılacaklardır. Burada gene kendi olağandışı kavramına en sadık, en uygun yapım güçlü ve değerli bir sanat ürünü olarak belirecektir. İhmalkârca yapılmış uydurma güneş ve ağaçlar, yanlış malzemeden dikilmiş zevk ve uyumu yakalayamamış kostümler, bir türlü iç gizemi anlatamayan davranışlar, danslar ise düşük kalite bir sunumu ortaya koyacaktır.

Sinema ve televizyon yapımları fantezilerin gösterisine, imkânlarından dolayı en yatkın araçlardır. Kaliteli bir fantezi anlayışının sinema ve televizyon için ne olabileceğini André Bazin açıkça işaret etmiştir. Bazin, sinema gerçekliğinin fotoğrafik gerçeklikten kaynaklandığını anlatarak sinemada yapılan fantezinin yapaylığı belli eder şekilde verilmesinin kabul edilmez olduğunu ve sinema gerçeğinin böyle bir yabancılaştırmayı kaldıramayacağını vurgular.[7] Nitekim başarılı fantezilerde, ekranda canlandırılan sahne ne kadar "gerçekten öyle" olursa o kadar değer kazanır. Gerçeğe aykırı, sahte görünümler herbir sahneyi "öz"den uzaklaştıracak ve yapımı yozlaştıracaktır. Beklentinin gerektirdiği "Superman"ın gerçekten yüksek binaların arasında uçmasıdır. "Yıldız Savaşları"nda da robotlar gerçekçe konuşup davranırlar, uzay gemisi ve diğer araçlar gerçek gibidir. Uzaydan gelmiş bir yaratık sanki gerçekten yaratılmış tam bir yabancı varlıktır.

Bu kural yalnız fanteziler için geçerli değildir. Yaşamdan bir kesit gibi görünen dramatik yapımlarda da sahnelerin tam bir gerçeklikle ortaya konması gerekir. Hatta bugün, asıl kavramı daha iyi ve olgunca verebilmek için ortamın ve oyunun gerçeği yeniden yaratması ile de yetinilmiyor; gerçek yaşamdan kaydedilmiş sahneler ve belgeler de araya katılabiliyor. Böylece, tasarlanan ile olmuş olan drama-belge işbirliği ile daha tam bir anlatım için birleştiriliyor. TRT-TV I'de yayımlanan "Savaş ve Anılar" adlı dizi yer yer gerçek savaş sahnelerini gösterdiğinden buna yakında rastladığımız bir örnektir.

Tiyatro ise sinema ve televizyona kıyasla gerek fantezinin gerekse gerçeğe uygun oyunların sunumunda farklı ve çok seçenekli bir anlayışa sahiptir. Tiyatro sahnesinde canlandırılmaya çalışılan gene özel bir kavramdır. Ancak bu kavram doğal görünümler halinde ortaya konabileceği gibi soyutlar ve simgeler kullanılarak da verilebilir. Bir soyut-sanat ustasının, ya da eski bir Çinli ustanın asıl kavramı ortaya çıkarma çabası gibidir bazen tiyatro. Bir dikdörtgen pano bir şatoyu, siyah giysili bir insan ölümü temsil edebilir. Tiyatro eserinin kalitesi gene, içinde barındırdığı kavramlara ne derece sadıkça erişebildiğine bağlıdır. Aksi halde her şey yapmacıklaşır, sahtenin de sahtesi oluverir. Tiyatro bu bakımdan hassas bir aracıdır; samimiyetle ve düşünceyle güldüremeyen bir güldürü gülünç oluverir, gerçekten acı duyurmayan bir

trajedi ise ancak ağlanacak bir durum yaratır.

Gerçekliğe getirilecek karakterlere yüklenmiş kavramlar da sahne ve perde eserlerinin değerini ortaya çıkarır. Ünlü tiyatrocu Shakespeare, eserlerinde insanın duyabileceği duyguları, insanca kusurları ve meziyetleri karakterlerine içtenlikle yaşatabilmiştir. Üstelik bu insana özgü niteliklerin yaşam olaylarının akışını nasıl etkileyip değiştirdiğini de gerçeğe en yakın haliyle önümüze sermiştir. Bu bakımdan değerlidir Shakespeare eserleri; tam ve içten bir aşk onun anlattığı kadar tam ve içten olabilir. Şüphe ve kıskançlık onun anlattığı şekilde maraz getirebilir, kurnazlık ancak bu kadar yapılabilir, acı, işte böylesine derin duyulabilir. Bunları dedirtir değerli eser, her zaman duyulanı tam duyurur, yaşatır, vermek istediğini karşı konulmaz bir güçle kabul ettirir.

Barındırdığı kavramlara en kısa ve düz yoldan vararak yükselmiş eserler ve ürünler ona muhatap olan okuyucuyu, seyirciyi ya da kullananı can evinden yakalayacaktır. Eseri değerli eser yapan özelliklerden belki de başta geleni muhatabına kendini vazgeçilmez bir şey olarak kabul ettirmesidir. İçindeki kavramlar muhatabı insanda da aynı gerçeklikle vardır çünkü; üstü örtülü, derinlerde sıkışmış da olsa. Değerli eser bu kavramları yerinden oynatır, her defa bilincin görkemli hazzıyla açığa çıkarır. Onun için müzeler arşivler kurulur, kayıtlar yapılır. Değerli şeye tekrar tekrar muhatap olmaktır amaç. *Hamlet* tekrar tekrar sahnelenir, *Mona Lisa* tekrar tekrar seyredilir, *Dokuzuncu Senfoni* tekrar tekrar dinlenir, *Kahraman Şerif* tekrar tekrar izlenir. Kavram bakımından zengin, değerli eser tekrar muhatap olunduğunda tükenmez. O mutlaka bir kavrama doymuş muhatabının önüne yeni ve tadılmamış olanlarını sürecektir. Gene de değerli şey kendi özgün kavramı ile değer kazanmış olma zorunluluğunda değildir. Gelişen insan ruhunu zamanın bir noktasında doyurmak için yeterli olmuş ve orada kalmış olabilir. Bazı eski ürünler, eserler böyledir. Bugün için güldürücü özelliği olmayan komediler, işlevsel özelliği kalmamış araçlar, artık hiç de etkin olmayan buluşlar, tasarımlar hâlâ arşivlerde, koleksiyonlarda titizlikle saklanmaktadır. Çünkü zamanla onlara bir dönemin ya da sınıfın tek ya da en özgün örneği olmak, geçmişteki muhatapları ile ilgili izler bulundurmak gibi başka kavramlar yüklenmiş ve bunlar için değer verilir olmuştur. Sinemanın bazı başlangıç dönemi filmleri, ilk fonograflar ve birçok arkeolojik malzeme bu bakımlardan paha biçilmez sayılırlar.

Samimiyetle öze varmayı bir değerlendirme ölçütü olarak aldığımızda yalnız yapılmış ürün ve eserlere, yaratılmış karakterlere değil, insanın kendisine de uyarlanabileceğini farkederiz. Kişilik değerinin keşfedilmesi için bu bazen gereklidir. Bu amaçla tutum ve davranışlara başvururuz. İlişki içinde olduğumuz kişilerin (ve kendimizin de) yaşam içindeki rollerini tutum ve davranışları gözlemleyerek kavrayabiliriz. Ne yönde olursa olsun, tutum ve davranışların içtenlikle sergilenmesi kişinin nasıl bir rolü üstlendiğinin göstergesidir. Oyunculuk, belli ki, bu doğal sanatın mesleğidir. Tutum ve davranışlar aracılığıyla yapılacak değerlendirmede tiyatro oyunculuğu bize yol gösterebilir; konuya bir de bu bakımdan yaklaşalım:

Tiyatro oyuncusu bir ya da birçok kavramı en gerçek ve tam olarak söz ve davranışlarla yaratmak (eski Yunan deyimiyle ideayı taklit etmek) için niyet eden ve bunu o kavramı destekleyecek bir ortam, atmosfer içinde yerine

Nahit Ulvi Akgün

"TEZGÂHTAR" KIZ

Sen bir lüküs giyimevindesin
Ona bir gülücük buna bir duyuru
Giyinir kuşanırsın türlü örnek
İyisi bu güzeli budur modası bu

Sen el pençe divan akşama dek
Gelene buyur gidene iyi günler
İş bitimi caddelerde eş dost
Güvencesiz bir gün daha geçer

TİYATROCU

Milas'ta evimiz çeşmeye karşı
Bahçesinde portakal limon nar
Tiyatro oynardım sahnem yüklük
Perdem türlü renkte çarşaflar

Ayağımda potin elimde baston
Ben görünürdüm açılır perde
Komşu kızını kaçırırdım o an
Öperdim oyun gereği sözde

---

getiren insandır. Bunun için de yoğunlukla yaşar o fikri. Amaç muhataplarında, seyircilerinde de o kavramları canlandırmak ve paylaşmaktır. Bunlar bir hayvanın saldırganlığı, şeytanın kaypaklığı, insanın kahramanlığı olabilir. Ne kadar içtenlikle varabiliyorsa rolünün aslına o kadar değerli bir iş yapmış olacaktır. Yani değerli oyuncu tamlıkla ve gerçekçe o kavramı, o hali yaşayan oyuncudur. Bu sahne ve perde canlandırmalarının hepsi için geçerlidir. Âşık olmanın nasıl olduğunu bilmeden aşk şarkısı yazan ve aşk fikrine varamadan uydurma sözlerle âşık rolü oynayan oyuncu ya da şarkıcı ise Platon'un dediği gibi sahtenin de sahtesini yapacaktır. Gerçeğin kendisine ulaşılmadan oynanan bir rol, üstünkörü, hatta abartılı sözler, derinlerde yatan asıl kavramlara ermeden duyguları kabartacak, muhatabını ağlamalara, inlemelere ya da ölçüsüz şaklabanlıklara götürecektir. "Hasretinden yine içtim, ağladım, seni çok özledim, dön be kadınım"[8] dizelerinin bu bakımdan ne değerde deyişler

olduğunu ve muhatabını ne tür davranışlara götüreceğini anlayabiliriz. Platon'un söylediğine göre abartılı yapmacıkların etkileri altında kalanlar çocuklar (çocuk toyluğunda olanlar) ve bilgisizlerdir. Ama muhatap ister çocuk olsun, ister yaşlı, bunlar insan ruhunu zayıflatan ya da zayıf kalmasına neden olan etkilerdir; kararlılığın, dengeliliğin gelişmesine engel olur, kuruntular yaratır, her zaman insanı doğrudan uzak tutar, kötü ve mutsuz olmaya yol açar. Oysa ki, gerçeğin kendisine ulaşılarak oynanan oyun duygulardan çok akla hitap eder, insanı aklı ile hareket etmeye, duygularını dizginlemesini bilmeye, güçlü olmaya götürür,[9] belli ki bu hem oyuncu hem muhatabı için böyledir. Zaten oynadığı rolün özüne bir türlü erişememiş insan arada kalmış insandır, ne kendisini, ne de muhatabını kararlı bir iletişim odağına oturtur. Parıltılı elbiseler içinde gösterişli saç tuvaleti ile çevrelenmiş mütebessim bir çehrenin "didelerim kan ile doldu" demesi ile bu sözlerin öz anlamına ne kadar varabileceğini ve bu gösteri ile nasıl iletişim kurabileceğini şimdi daha iyi düşünebiliriz.

Yalnız ürünler, eserler, temsiller için mi geçerlidir, asla ulaşma gereği? Günlük yaşamda da içtenlikle özüne varılarak benimsenen roller değil midir kişiye kimlik kazandıran? Duyguları denetleyen bir akılla hareket etmek değil midir düzeni ve ölçülülüğü kuran? İç dünyada asıl olanı farketmek ve böylece özbilince erişmek değil midir gelişmek? Böyle olunca yapılan etki, verilen hizmet, kurulan iletişim de değer kazanmaz mı, ve daha ileri düşünceler, daha makul davranışlar ve sonuç olarak daha yüksek duyumlara varılmaz mı? □

(1) "İdea" "fikir", "düşünce", "kavram" anlamlarına geldiği gibi "ülkü", "erek" gibi anlamları da içermektedir. Burada "kavram" sözcüğü "idea" yerine kullanılmak üzere seçilmiştir.
(2) Eflatun, *Devlet*, Çevirenler: Sabahattin Eyuboğlu, M. Ali Cimcoz, (İstanbul, Remzi Kitabevi, 1980), ss.282-285.
(3) Aynı eser.
(4) Aynı eser.
(5) Örneğin, heykeltıraşlar Belçika'daki bir loncada altın işçileri bir diğerinde ise kasaplarla aynı meslek grubunda görülüyorlardı. Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, (New York: E. D. Dutton, 1970), s.43.
(6) Aynı eser, s.120; Pan Jiezi: "The Art of Chinese Painting", *Chinese Literature*, March 1982, ss.76-85.
(7) André Bazin: *What is Cinema*. İng. Çev. Hugh Gray, (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967), s. 108.
(8) Nejat Alp, "Londra Konserleri" kasetinden, *Cumhuriyet*, 21 Nisan 1989, s. 9, Sü. 8.
(9) Eflatun, *Devlet*, ss. 292-293.

RUHİ SU

Ezgili Yürek
Ruhi Su'ya Saygı

ADAM YAYINLARI

Charles Baudelaire

GÜZEL GEMİ

Ey güzeller güzeli, sana demem o ki,
Binbir ışıkla renk bezemiş gençliğini;
Çizmek isterim resmini tez,
Kucak kucağadır orada ilkyaz ve güz.

Andırır havada savrulan eteklerin,
O ince, upuzun, güzel gemilerin
Vuruşunu açığa, uzak;
Ardından bir uyumun, bezgince, yumuşak.

Üstünde boynunun, omuzlarının, dimdik,
Yükselir başın bir alımla görülmedik;
Taçla süslü bir bakış soğuk,
Yürür gidersin yolunda sen, göksel çocuk.

Ey güzeller güzeli, sana demem o ki,
Binbir ışıkla renk bezemiş gençliğini;
Çizmek isterim resmini tez,
Kucak kucağadır orada ilkyaz ve güz.

Göğsün ki başlar ve yuvarlaklaşır gittikçe,
Göğsün ki görülmedik en eşsiz çekmece,
Aydınlık ve yuvarlak bir düş,
İki kalkan onlar, şimşekler vurmuş;

O çıldırtan göğsün süslü pembe güllerle,
Saklandığı gizlerin, dolu nelerle,
Eskimiş şaraplar ve ıtır,
Orada duymak ve düşünmek sayıklamaktır.

Andırır havada savrulan eteklerin,
O ince, upuzun, güzel gemilerin
Vuruşunu açığa uzak
Ardından bir uyumun, bezgince, yumuşak.

O soylu bacakların senin avlamakta,
Çılgınca istekleri, etekler ardında,
Aranan özsuyudur aşkın,
Süzülmüş tortularından karanlıkların.

Kolların, yeni yetme erkekleri saran,
Başka mı ki uzun ve parlak yılanlardan,
Sarar aşığını sımsıkı,
Hep duracak sende o iz, çıkartma tıpkı.

Üstünde boynunun, omuzlarının, dimdik,
Yükselir başın bir alımla görülmedik,
Taçla süslü bir bakış soğuk,
Yürür gidersin yolunda sen, göksel çocuk.

UZAK YERLER KOKUSU

Gözlerim kapalı, güz, bungun akşamlar,
Soluduğum sıcak kokusu, göğsünün,
Düşlediğim, ötede, uzak kıyılar
Parıltısında tekdüze güneşlerin;

Uyuyor baygın, bir ada ki orada
Görülmemiş ağaçlar, olgun yemişler,
İçtenlik kadınların bakışlarında,
Erkeklerde, ince, yapılı gövdeler.

Gitsem oraya, kokundur yol gösteren,
Bir liman gördüğüm hep direk ve yelken,
Yorgunlar sallantısıyla dalgaların.

Burnuma çekerim, yayılmış çevrene
Kokusunu yeşil demirhindilerin,
Karışmışlar gemici türkülerine.

Türkçesi: Sabahattin Kudret Aksal

EDEBİYAT SOSYOLOJİSİNDE UYGULAMALI BİR YÖNTEM DENEMESİ

Ömer Naci Soykan

Öncelikle, genelde sanat, özelde edebiyat sosyolojisinin araştırma yöntemlerine ilişkin bazı açıklamalar yapmak istiyorum. Sonra da, bu açıklamalar ışığında, Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* adlı romanını çözümlemeyi deneyeceğim. Bu yöntem ve uygulamanın başka romanlar için de geçerli olacağına inanıyorum.

Böyle bir bakış açısı için, sanat ya da edebiyat bir "olgu" olarak adlandırılır. Sanat olgusu, olgu düzleminde, yapısal olarak dört yapıcı öğeden oluşan heterojen bir bütünlüktür. Bu öğeler, i) sanatçı, ii) sanat yapıtı, iii) kitle, iv) iletişim'den oluşur ve bunlar heterojen bir bütünlüğü meydana getirirler. Bu bütünlük, yapı bakımından çözümlenecektir. Bilgi düzleminde yapılacak bu çalışma, temelini olgu düzleminde bulacaktır.

Bu genel girişten sonra, şimdi, yöntemsel bakımdan asıl üzerinde durmak istediğimiz "edebiyat olgusu"nu ele alalım: Demiştik ki, sanat olgusu dört öğeden oluşmuştur. "Sanat olgusu" deyimini özelleyelim, onun yerine "edebiyat olgusu" diyelim. Bu durumda edebiyat olgusunun da dört yapıcı öğesi olacaktır. Bu çalışmanın sınırları içerisinde, bu öğelerden yalnızca birini, yukarıda ikinci öğe olarak gösterdiğimiz "sanat yapıtı"nı, yani "edebiyat yapıtı"nı ele alacağız. Bu da bir roman olacaktır. Her şeyden önce, romanın tümüyle içinde kalarak, onu şu bakımlardan çözümleyeceğiz:

1) Mekân-zaman: Romanın içinde geçtiği mekân-zaman'lar, olayların akış sırasına göre verilir.

2) Romandaki belli başlı kişilerin kişilik özellikleri çıkartılır. Bunun için, gerek romancının kişilikler hakkında doğrudan doğruya yaptığı tasvirlere, gerekse dramatizasyondaki dolaylı anlatımlara başvurulur.

3) Olay örgüsü: Romanda geçen olaylar kurgulanış sırasına göre ele alınır. Bu ele alınışta olaylar, önemliliklerine göre seçime uğrarlar.

4) Mesaj: Romanda verilmek istenen mesaj ya da mesajlar nelerdir? Bu mesaj, sosyo-kültürel, siyasal-ideolojik ve nihayet insansal-evrensel bağlamlarda tanımlanır. Ancak mesaj, daha belirgin bir biçimde görülebilmesi için,

romanın geçtiği tarihsel-toplumsal durumlar araştırıldıktan sonra ortaya çıkartılmalıdır.

Bu saptama ve çözümlemeler romanın sınırları içinde kalınarak yapıldıktan sonra, bu kez, romana konu olan mekân-zaman, tarihsel kişiler ve olaylar hakkında elden geldiğince objektif bilgiler toplanır. Bunun için o zamanın gazetelerine, tarihsel belgelere ve tanıklıklara başvurulur. Çalışmanın bu kesimi, tümüyle tarihsel-sosyolojik bir araştırma olacaktır. Böylece, taşıdığı öğelerle birlikte bu objektif zaman-mekânın yapısı, bir başka deyimle, "harita"sı çıkartılmış olur.

Yukarıda, bu aynı harita çıkarma işleminin romanın içsel çözümlemesinde yapılması gerektiğini ifade etmiştik. Demek ki, şimdi elimizde iki harita bulunmaktadır. Biri romandan çıkarttığımız harita, buna "edebi harita" diyelim, diğeri ise romanın konusu olan objektif zaman-mekânın haritası. Buna da "nesnel harita" diyelim.

Bu edebi ve nesnel haritalar karşı karşıya konulacak, aralarındaki benzerlik ve ayrılıklar gösterilecektir. Böylelikle, yapıt-toplum karşılıklı ilişkisi, her iki yönden ayrı ayrı araştırılmış olmakla, bu araştırma kendi başına bir bütünlük kazanmış olacaktır.

Genel çizgileriyle verdiğimiz bu edebiyat sosyolojisi yöntemini, şimdi, yukarda belirttiğimiz gibi Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* adlı romanına uygulamayı deneyelim:

I. Romanın Edebi Haritası:

1) Mekân-zaman: İstanbul, Ankara, İzmit (Kandıra) köyleri, Batı Cephesi: Eskişehir, Metristepe. 1919-1921 Kurtuluş Savaşı yılları.

2) Başlıca Karakterler:

Peyami: İyi eğitim görmüş, dışişleri mesleğinde bir genç. Annesi İstanbul sosyetesinde etkin bir kadındır. Peyami, aktif olarak da Milli Mücadele'ye katılmasına karşın, daha çok, bir gözlemci kişiliğindedir. Roman, büyük ölçüde onun anılarından oluşmaktadır.

Ayşe: Peyami'nin İzmirli uzak bir akrabası. Yaşadığı acı olaylardan sonra Milli Mücadele'ye hemşire olarak katılır. Ayşe'de yurt sevgisi, bireysel sevginin, her türlü sevginin üstündedir. Cephe'deki ölümü, vücudunun vatan toprağı ile özdeşleştirilmesini simgeliyecek biçimdedir.

Binbaşı İhsan: Ayşe'nin kardeşi Harbiye Nezareti'nde görevli Cemal'in arkadaşı. Sessiz ve çelikten bir insan gibidir. Yorulmak bilmeden çalışır, didinir. İhsan, Ayşe'ye âşıktır. Bu aşk, vatan aşkıyla birleşir. O da Ayşe gibi Cephe'de şehit düşer.

3) Olay Örgüsü: İşgal altındaki İstanbul'da, Peyami'nin annesinin Şişli'deki evinde davetler verilir. Peyami'nin annesi kadınlar arasındaki propagandaları yönlendirir. İstanbul'da çeşitli inanç, türlü türlü çalışmalar vardır. Özellikle Amerikan mandası taraftarları burada toplanırlar. İzmir'de bulunan uzak bir akraba kızı olan Ayşe, Peyami ile evlendirilmek üzere İstanbul'a çağrılır. Peyami bu evliliği istemez. Gururu kırılan Ayşe İzmir'e döner, orada evlenir. Bir gün, İzmir'i Yunanlılar'ın işgal ettiği haberi gelir. Bu

Can Yücel

BÜYÜK CAN DEDİ Kİ:

Kovalamayın beni yatağa
Hiç uykum yok
Daha lâfınıza karışacağım
Ortalığı dağıtacağım
Televizyonu kapatacağım
Ayçiçeği resmi yapacağım daha
Başparmağıma şiir okuyacağım
Islık çalacağım
Daha çok işim var
Gecenizi karartacağım
Kütahya vazonuzu kıracağım
Kovalamayın beni yatağa
Vakitsiz yatırmayın beni
Daha çok erken

---

olay, ulusal duyguları güçlendirir. İstanbul'da Sultanahmet meydanında büyük bir miting yapılır. Burda halk, memleketin kurtulması için sonuna dek döğüşmeye and içer gibidir. Bu olaydan sonra İhsan'la Cemal Anadolu'ya geçerler. Bu sırada, Kandıra köylerinde İtilâf devletleri ve Padişah hükümetinin de kışkırtmalarıyla, Ankara Hükümeti'ne karşı ayaklanmalar çıkar. İhsan'la Cemal bu ayaklanmaları bastırır. İhsan İkinci İnönü Savaşı'nda Cephe'de görev alır. Kocası ve çocuğu İzmir'de Yunanlılar tarafından öldürülen Ayşe de hemşire olmuş Eskişehir'e gelmiştir. Yabancı dil bilgisinden ötürü, kendisine Ankara'da Milli Savunma'da tercümanlık görevi verilen Peyami, bir yolunu bulup Ayşe ile birlikte Cephe'ye katılır. Ayşe, bir ara cephede yaralanan İhsan'a bakar. İhsan, ona İzmir'e ilk giren kendisi olmak koşuluyla evlenme teklif eder. Ayşe buna cevap vermez. İhsan cephe'de şehit düşer, Ayşe de. Peyami, onları Gökçepınar'da yan yana gömdürür. Bu aşk, böylece, vatan toprağında, vatan için bir anlam kazanır. Peyami'nin anıları burada biter. Peyami, Cebeci Hastanesinde, kafatasına girmiş olan kurşunun çıkartılması için ameliyat edilir. Roman sona erer.

II. Nesnel Harita:

Zaman ve mekân edebi harita'da verildiği gibidir. İstanbul İtilâf devletlerince işgal edilmiştir. Mustafa Kemal ve arkadaşları Ankara'da ilk Meclis'i toplamıştır. Ulusal Meclis ulusun ve

ülkenin sorumluluğunu üstlenmiştir. Yunanlılar, İzmir'e çıkar. Sultanahmet'te büyük bir miting yapılır. Romanın yazarı Halide Edip, bu mitingde yurt sevgisini işleyen ateşli bir konuşma yapmıştır. Ankara Hükümetine karşı ayaklanmalar, Düzce olayları, İkinci İnönü savaşı, Milli Mücadele'nin başlıca olaylarındandır.

III. Edebi ve Nesnel Haritaların Karşılaştırılması:

Edebi harita ile nesnel harita arasında roman kişileri bir yana tam bir uyum vardır. Yazar, bu romanıyla Kurtuluş Savaşı'ndan bir kesiti belgelemek istemiştir. Anadolu'da tanık olduğu kahramanlıkları, direnişleri, ihanetleri ateşli bir üslupla anlatan yazar, ihanet ve ayaklanmaları, daha çok, kahramanlıkların öne çıkartılması için bir motif olarak kullanmıştır.

IV. Mesaj:

Roman, tarihsel bir belge olması nedeniyle realizm içinde görülebilmekle birlikte, öte yandan kahramanlarının bireysel kimliklerden arındırılarak yüceltilmesi ve ateşli üslubu sayesinde bir idealizm örneği vermekte ve böylece bütün olarak realist-idealist bir nitelik kazanmaktadır. Bireysel aşkın yurt sevgisine dönüştürülerek yüceltilmesiyle, asıl mesaj, romanın önemli kahramanı Ayşe'nin kadın kimliğinde aranmalıdır. Ayşe, kadın kimliğinden soyutlanarak bir "İzmir-kız" olmuş, Ayşe'yi sevmek yurdu sevmekle özdeşleştirilmiştir. Bu kadın imgesi, iki olumsuz kadın tipinin üstünde bir imgedir. İslam-Osmanlı geleneklerine göre yetiştirilmiş basit ve cahil kadın bu olumsuz tiplerden biridir. Diğeri, köklerinden kopmuş, değerlerini yitirmiş "asri" kadındır. Halide Edip, bu iki olumsuz tipten, olumlu bir tip yaratmıştır. Bu yeni tip kadın, hem okumuş, hem de namus konusunda titiz, sağlam ahlaklı kadındır. Yurt sevgisi, bu olumlu tipin yaratılmasında en temel etkendir. Bu idealize kadın, daha sonra, Cumhuriyetin kuruluşu ile egemen olan Kemalist ideolojiye de uygun düşecek bir kimlikte sunulmuştur.

Böylece, önerdiğimiz yönteme uygun olarak ele aldığımız romanın çözümlemesini tamamlamış olduk. Ne ki, bu çözümleme, yalnızca, bir yöntem önerisi ve önerilen yöntemin uygulanışına ilişkin bir örnek olarak düşünüldüğünden sınırlı bir çerçevede gerçekleştirilmiştir. Ancak bu sınırlı çalışmanın bile, yöntemimizin edebiyat yapıtlarına uygulanabilirliği hakkında olumlu bir kanı uyandırdığını ümit ediyorum. □

TAHİR ALANGU

Türkiye Folkloru Elkitabı

ADAM YAYINLARI

ŞİİRİMİZİN BAZI TEMEL SORUNLARI

Özdemir İnce

Birçok alanda olduğu gibi sanat ve edebiyat alanlarında da yabancı kaynaklardan yararlanabiliriz, yararlanmalıyız, belki de yararlanmak zorundayız. Ama günü gününe, ama moda dalgasında şıklık olsun diye değil, gereklilik ve yararlılık adına. Yoksa, kültür, sanat ve edebiyat adına yapılanlar tekrar ve öykünmeyi tekrarlamaktan başka bir şey olmadığı gibi, TRT'nin renkli televizyon teknolojisinin yükseliş döneminde, eskimiş bir teknolojinin çöplüğü olmayı kabul edip işe siyah-beyaz televizyonla başlamasına benzer.

Örneğin son on yılda birçok yazar, sanatçı ve eleştırmen yapısalcı, göstergebilimci jargonlarla konuştu; yapısalcı değerlendirme yöntemi baş tacı edildi; bir değerlendirme yöntemi olan yapısalcılığı yaratı yöntemi sanan safdil yazarlar, şairler çıktı; yapısalcılık ve göstergebilim dogmalaştırıldı... Bu iki yöntemin bellibaşlı temel yapıtları bir yana, elkitapları bile çevrilmiş olsaydı, bu iki yöntemi eleştiren yapıtlardan bazıları çevrilmiş olsaydı neyse (biraz önce kullandığım "çevrilmiş olsaydı"lar yerine "yazılmış olsaydı" demek isterdim), ama çoğunluğun hareket noktası birkaç sayfalık makale, bir makale özeti, bir cümle ya da bir cümle parçasıydı. Şimdi, bu düşüncelerime karşı çıkmak isteyenler birkaç kitap adı sıralıyabilirler, bu birkaç kitap onlar için yeterli olabilir, ama "ciddiyet" için yeterli değildir.

Yapısalcılık ve göstergebilimin çıktığı ve geliştiği ülke ve ülkelerde neredeyse on yıldır "sonrası" dönem (yapısalcılık sonrası, göstergebilim sonrası) yaşanıyor; yani artık son nokta bunlar değil, aşıldılar, yararlanma nesnesi oldular ve özeleştiri yapıp yaralarını tımar ediyorlar, kendi kendilerini onarıyorlar; dogma ve akıl dışı benmerkezcilikleri sona eriyor ve bunun sonucu olarak da "karar mercii" olmak savlarından vazgeçip birer yararlanma alanı olmayı kabul ediyorlar.

Bize bakıyorum, "seçkin" görünmek, "birey" gezmek, "bağlantısız" olmak heveslisi kimi yazar, sanatçı ve eleştirmenler hâlâ dogmatik dönem ağzıyla konuşmayı sürdürüyorlar; artık "demode" olduğunun farkına varmaksızın sözcük ve dil fetişizmine sarılıyorlar (Burada karşı çıkılan "fetişizm"dir; rasyonel bir dil ve sözcük bilinci her zaman yaratının malzemesi olmuştur).

Bu sözcük ve dil öğeleri üzerinde önemle durmak gerekir, çünkü bunlara yüklediğimiz görevler ve verdiğimiz öncelik sırası sanat anlayışımızın belirlenmesinde başlıca rolü oynarlar.

1968 yılında bir ortak yapıt olarak yayımlanan *Yapısalcılık Nedir?* 'in[1] *Poétique* bölümünü yazan Tzvetan Todorov[2] 1973 yılında bağımsız olarak yayımlanan bölüme[3] yazdığı notta, 1967 yılında kaleme aldığı metinle 1973 yılı metni arasında değişiklikler olduğunu belirtirken şöyle diyor: "Bunun iki nedeni var: Poetikanın alanı bundan altı yıl önceki alan değil bugün ve ben de soruna aynı tarzda yaklaşmıyorum." Demek ki, yapısalcılığın ağır toplarından biri altı yıl içinde bir onarım gereği ve zorunluluğu duymuş.

Tzvetan Todorov'un adı geçen kitabın 22. sayfasında şöyle bir cümlesi var: "Günümüzde dilyetisinin yazın alanındaki önemini araştıran bir eleştirmen genellikle 'Yazınsal yapıt sözcüklerle yapılır' diyebilir. Ama bir dilsel sözceden başka bir şey olmayan yazınsal yapıt sözcüklerle yapılmaz: Cümlelerle yapılır..."

Sözcük de şimdi söyleyeceklerimizin dışında kalmaz (kaldığı sanılıyor), ama bir yazınsal yapıt cümlelerle yapıldığına göre yazarın işi de belirleniyor demektir: Bir anlam yaratmak! Çünkü geleneksel dilbilgisine göre cümle "Anlam açısından eksiksiz sayılan, bir kesinti ya da durakla sınırlanan söz"dür. Yazarın, genel olarak da sanatçının işi bir biçim yaratmak değil, bir anlam yaratmaktır. Çünkü biçim anlamı içermez, anlam biçimi içerir; biçim anlamın oluşmasına yardımcı olur.

1980 sonrası karmaşası içinde *dil, yapı, üslup* kavramları birbirine karıştırılıyor. Belki de özellikle. Ama bu üç kavramı kesinlikle karıştırmamak gerekir, çünkü bir yazınsal yapıtın üç ayrı yönünü, öğesini tanımlarlar. Üslup (biçem, style) yapıtın biçimsel öğesidir, yazar ve sanatçının dil ve yapıyı kendine özgü bir biçimde gerçekleştirme tarzıdır. Yazar ve sanatçı dil yaratmaz, ama üslup (biçem) yaratır. Bu kavramlar evrensel kavramlardır, yazar ve sanatçılar bunlara özel anlamlar yükleyemezler, yüklemeye kalkıştıkları zaman bunun neden ve gerekçelerini açıklamak zorundadırlar. Bu zorunluluğa uyulmazsa, yazarlarla yazarlar, yazarlarla okurlar arasında iletişim kurulamaz. *Dil* kavramını *üslup* yerine kullanan yazar ya bu iki kavram arasındaki farkı bilmiyordur ya da iyi niyetli değildir.

Eski Dil Kurumu'nun yayımladığı *(Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü,* "DİL"i (Alm. *Sprache;* Fr. *langue, langage;* İng. *language)* şöyle tanımlıyor: "Belli bir insan topluluğuna özgü, çift eklemli sesli göstergeler dizgesi. // F. de Saussure'ün yaptığı ve birçok dilbilimcinin benimsediği ayrıma göre, I. Dilyetisinin toplumsal ürünü olan dil, bu yetinin bireylerce kullanılabilmesini (bkz. *söz)* sağlayan ve toplumca benimsenmiş olan uzlaşımsal bir düzendir. Hem gösterenlerle gösterilenlerin birleşmesiyle oluşan bir dizge, hem de bu birleşimin ürünü olan öğelerle (göstergelerle) bunları oluşturan ve bunların oluşturduğu öğelerin işleyiş kurallarını içeren bir düzenektir. 2. Bildirişim sağlama aracı olarak kullanılan ve doğal diller dışında kalan her türlü göstergeler dizgesi, anlatım yöntemi. (Ör. sinema dili, arıların dili.)"

Yazar ve sanatçının kullandığı dili genel olarak birinci tanım, özel olarak da ikinci tanım içeriyor. Demek ki insanlar *bildirişim sağlama aracı* olarak

kullanıyorlar dili, yani bir anlam yaratıyorlar, bir anlam yaratmak amacıyla kullanıyorlar. Daha doğrusu, dili *dil* yaratmak amacıyla değil, bir anlam yaratmak amacıyla kullanıyorlar. Amaçladıkları bu anlamı yaratmak için dili kendilerine özgü bır biçimde kullanıyorlar (üslup, biçem) ve yazınsal söylemin öğelerini özel ve özgün bir biçimde örgütlüyorlar (yapı). Bakıyoruz, bir özgün anlam yaratmayı, daha doğrusu özgün bir insan ve evren yorumu getirmeyi göze alamayan şairler *dilden* yola çıkarak gerçeğe varabilecekleri yanılsamasına kapılmışlar ve gülünç aforizmalarla poetika kurmaya kalkıyorlar, "dil" kavramını her derde deva ebegümeci olarak kullanıyorlar: *Dil* kimi zaman biçem, kimi zaman biçim, kimi zaman yapı, kimi zaman mesaj, kimi zaman felsefe yerine jokerleşiyor.

Bu tür aforizma düşkünlüğü, bu tür sorumsuzluklar Türkiye yazınının kötü gelenekleri içinde sürekli yer alıyor. Örneğin *İkinci Yeni* döneminde, bu şiirsel devrimin gerçek dürtüsünün dönemin *mevcut* şiirine bir antitez oluşturmak içgüdüsünden kaynaklandığını farkedemeyen kimi şair ve eleştirmenler, bu hareketi yabancı örneklerle haklı çıkarmaya, kanıtlamaya çalışmışlardı. (Cemal Süreya'nın *Üvercinka*'sının beşinci basımının şu günlerde yapılmış olması *İkinci Yeni*'nin yerli ve asıl kaynaklarının incelenmesi için büyük bir fırsat.) *İkinci Yeni*'nin anlam katmanında saçma ve anlamsıza yatkın kimi şairlerinin amorf yapı anlayışına, bağıntısız sözcük kullanımına tanık ve kanıt olarak, içinde Ezra Pound, T.S.Eliot, Richard Aldington, Hilda Doolittle, Amy Lowell, William Carlos Williams gibi şairlerin yer aldığı *İmajist* şiir anlayışını gösteriyorlardı. "Gösteriyorlardı" diyorum, ama aslında, Henri Bergson'un estetik görüşlerinden esinlenen T.E.Hulme'un geliştirdiği kuramdan habersizdiler. Haberleri olsaydı, *gerçeklik, imge, dilyetisi, intellect, analoji* gibi çağdaş şiirin bellibaşlı sorunları 1960 öncesinde konuşulurdu. İmgenin gerçekliği tam anlamıyla yansıttığına inanmayan, ama imgeyi, gerçekliğin bize ulaştığı noktada ona yaklaşmamızın biricik olanağı sayan Bergson'un görüşünü ve gerçekliğin sanat yapıtına yansıması sorununu, belki, o zamanlar tartışabilirdik.

Bu olmadı. Olmadı, ama aforizma düşkünleri çok büyük bir yanlış ve kötülük yaptılar: Bütün zamanların içerik ve biçim olarak en *hesaplı* yapıtlarından biri olan, Ezra Pound'un *Kantolar*'ını bir sözcük yığını, başıbozuk dizeler toplamı, şairin sorumsuzluğunu ilan ettiği anarşik metinler sandılar. Dil, biçim, yapı, içerik ve mesajını kavrayamadıkları *Kantolar*'dan yola çıkarak kendi yazmış oldukları sözcük yığınlarını doğrulamaya kalkıştılar. Ama Ezra Pound'un görüşlerini açıkladığı *Okumanın A B C'si*'ni *(A B C of Reading)* okumak hiçbirinin aklına gelmedi. Yapıtlarının içeriğini ve anlamını kavrayamadıkları için *anlamsız* saydıkları Ezra Pound, sözünü ettiğim yapıtında bakın şunları yazıyor:

"— Edebiyat anlam yüklü bir dildir (dilyetisidir). 'Büyük edebiyat, en yalın anlamıyla, olabildiğince yüksek düzeyde anlamla yüklü dildir.'"[4]

Bizim aforizmacılar böyle bir cümlenin "anlam yükü" bölümünü kaldırıp atıyorlar ve edebiyatı dil'e indirgiyorlar. Oysa herhangi bir şey yazmak için kalemi eline alan kişinin bilmesi gereken bir şey var: Su için oksijen ve hidrojen ne ise sanat yapıtı için de dil ve anlam odur.

"— Edebiyat boşlukta var olamaz. Yazarların, yazar oldukları için,

Ercüment Uçarı

ESKİ KÖŞKLER

derin bataklıkların çamurlarına
batmışlığın savcılı ivedi dirhemlerindeki
ağır balta seslerinin görüntüleriyle
uyandı cumhuriyet kuşaklarına bir sabah
suadiyedeki uyurgezerliği bir geniş bahçeli köşkün
bir köşkün eskiliği içerenköyünde
ömrünü boşuna tüketmiş değil geçmiş zamanlarındaki
yaşamdan dere ağzı gibi bilinçle akarken
içinde korkmadığı mutluluğunun adresi
uzanır çağımıza damarlarımızın eski tiyatrolarından
yirmi günlük kedi miyavlamalarının sesleri gibi
osmanlı suratlı cesur ve yiğit efendi istanbulluların
resimlerinden geçti kimlikli eski elbiseleri
sımsıcak tedirgin çok içli samimi uysal
sevgilerin tadlarına öylesine açık ki uçaklarının levyeleri
bahçeleri de emanet bırakılıvermiş yaşlı çam ağaçlarına
zamanın zengin yoksulluğunun açısından
şimdi toz içinde sakat parçalanmış namahrem kafesleri
gelip sokuldular altın saçlı pruva direklerine gemilerinin
yanık ve acılı gözlerinin pencerelerinde
her gün uyanıyor sabahları sesleri akşamların

---

yazarlık değerleriyle orantılı olarak, belli bir toplumsal işlevleri vardır. Temel yararlılıkları buradadır. Geriye kalanlar görecedir, geçicidir, ve bireylerin kendi bakış açılarına göre değerlendirilir."[5]

Anlamı rastlantı rüzgârına bıraktığı sanılan Ezra Pound'un kendi tarih, kültür ve sınıf bilinci doğrultusunda yazdıklarından seçilmiş iki cümledir bunlar. Yazılarında Ezra Pound adına adım başı rastlamamış olsaydık, onun büyük yapıtının karmaşık ve büyük bir kültür coğrafyası kapsayan içeriğini kavrayamadıkları, şiirinin bireşimsel ve matematiksel yapısını çözemedikleri için *onu* anlamsız sanan aforizmacıları şimdi suçlayamazdık. Suçluyoruz, çünkü bu kötü huylarını bugün de sürdürüyorlar ve kimi felsefecilerden, kimi dilbilimcilerden aktardıkları cümle parçalarıyla poetika kurmaya cesaret ediyorlar.

Yazın bilgi verir, ama kendine özgü bir biçimde. Bunu anlamak için en azından Donald Davie'nin *Pound* adlı kitabını okumak gerekiyor.[6]

Aforizmacılar yalnızca dış kaynaklı değil. Seçkin, seçkinci, ciddi ve işbilir

hurda eski kırık dökük köşk keresteleriyle yatıp uyanarak
köşk çağının ıslaklığını rüzgârını güneşini aritmetiğine mi
sordu sahi ninelerimizin çok eski masallarında da vardı
temellerindeki sağlam taşları bile anlamsızlığa kayıyorken
şimdi yorgun ve bitik çökük kravatı bağlanmamış
güçsüz gövdelerinin resimlerinde
artık yaşamazken sofalarının imgesiz iskeletleri
ne de çok anılarınızı saklar isteksiz de olsalar
çoktan ardına kadar açılmış boş odaların sancısındaki
odalar ud seslerini kahve kokularını terlik seslerini
beslemelerin hırkalarının desenli renklerini
unutmadılar şaşalı yüz numaralarını da
ki kuburlarında görülüyordu köşklerin kızlarının
ilk adetlerinin o kanlı nişanları
eski köşkler geniş bahçeler içinde çiçek kokulu
köşklülerin içinde yıkandığı tahteboşlar haremlik
selamlıktaki şimdi üzerlerinde kiremitleri bile olmayan
damlı ve deniz kokulu pencerelerinden çayırlara uzanan sır
lar ki bacaları olmayan dumansız sessizlik gibi
uzuyor iri küplerin de içlerinin yoklukları
her köşesinde saka kuşları manolya ağaçlarının
çekilmeyen fotoğraflarındaki üzerlerine güvercinlerin
konmadığı köşkün sulaklarının duvarları nerde ki
her gün çatırdayan gövdelerinde nerde yeni öyküleri
camsız pencerelerinin üzerlerine naylonların gerildiği
geçit vermez anıları için anlatılacak

---

görünmek isteyen bir başka tür aforizmacılar gelenekten yararlanmaktan, Divan edebiyatının sunduğu hazinelerden söz ediyorlar. Güzel! Ama nasıl, nesinden, hangi yöntemle? Bu soruya yanıt veren özel yazılar yazmak, açıklamak gerekir. Ben kendi adıma ne gelenek'e, ne de Divan şiirine olumlu gözle bakıyorum. Bunlara değgin düşüncelerimi *Şiir ve Gerçeklik* adlı kitabımda, dergilerde yayımlanan ve TABULA RASA adıyla yayımlanacak olan eleştirel-denemelerimde dile getirdim. Yalnız ben değil, gelenekten yararlanmanın (genel olarak değil, özel olarak ve Türkiye kültürel değişim ve kopuşma süreci içinde) olanaksızlığına inananlar, Divan şiirinin Cumhuriyet şiirine büyük olanaklar sunmadığını düşünenler altmış yıldır düşüncelerini yazdılar. Ama genel olarak gelenekten, özel olarak Divan şiiri geleneğinden yararlanmak gerektiğini öne sürenler, bu düşüncelerini bir temenniden öteye götürüp araştırmaya dayalı bir yöntem geliştiremediler.

Gelenekten (ya da herhangi bir şeyden) yararlanmak söz konusu olunca, nedense her zaman olumlu davranışlar düşünülüyor. Gelenek'e karşı çıkmak

da onunla ilişki kurmak, ondan yararlanmaktır. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nde kendi şiirlerini bağlayacakları bir kültürel ve şiirsel gelenek bulamayan Ezra Pound ile T.S.Eliot Avrupa'ya göçmüşler. Bunlardan Ezra Pound'un trubadur geleneğinden ve Provençal şairlerden yararlandığını, daha sonra araştırma alanını Çin kültür ve şiirine yaydığını biliyoruz. Gelenek ve ritm ilişkisiyle ilgilenenler Donald Davie'nin *Pound*'unun "Kantolardaki Ritimler" bölümünü okumalıdır.

Yandaşlarının yazılarında bir cümle ya da paragrafı aşmayan cümleler halinde savunulan ya da önerilen Divan şiiri geleneğinden yararlanma sorununa gelelim: Her şiir bir zihniyet, bir anlam, bir teknik, bir dil, bir söz sanatları (figures) dünyasıdır ve bunlar birbirleriyle ilintilidirler, aralarında bir neden-sonuç ilişkisi vardır, hepsi birden özgün bir organik yapı içinde bir bütünsellik sunarlar; bu bütünsellik, aralarındaki örtüşmeden, ilişkilerden, ilintilerden, bağlılaşıklardan (correlatives) kaynaklanır. Bu bütünselliğe tematik ve semantik alanları, dönemin sosyo-politik yapısı ve öteki sanatlarla ilişkileri de eklemek gerekir.

Bu sorular, bu sorunlar aforizmaların çok dışında ve üzerindedir. Geleneklere ve Divan şiirine karşı olumlu ilgi duyanların, düşüncelerini aforizma düzeyinden kurtarıp bir yöntem açıklaması durumuna getirmeleri gerekir. Bu görev kendilerine düşüyor.

Türk şiiri ve sorunları artık "notlar", "değiniler" ve "aforizmalar" gibi kısır ve sığ öznelliklerin dışında geniş kapsamlı incelemeler, araştırmalar ve tezlerde ele alınmalı, her sorunu özgün bir kitap konusu olmalıdır. Bunlar yapılmadan nesnel bir değerlendirme dizgesi oluşamaz; bu dizge oluşmadan da toplam olarak Türk şiirini, tek tek şairleri değerlendirmek ve Türk şiirinin evrensel şiir içindeki gerçek yerini saptamak olanaksızdır.

(1) *Qu'est-ce que le structuralisme?* Editions du Seuil, 1968
(2) *Tzvetan Todorov*, Bulgar asıllı Fransız düşünür, dilbilimci ve estetikçi. CNRS'te araştırmacı. Kesinlikle "Toplumcu-Gerçekçi" değil; daha çok yapısalcılara yakın. Rus formalistlerinin yazılarını Fransızcaya çevirip *Théorie de la littérature* adı altında yayımladı. Öteki yapıtları: *Introduction à la littérature fantastique; Poétique de la prose; Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Oswald Ducrot ile); *Théorie du symbole; Symbolisme et Interprétation; Les genres du discours; Littérature et Signification; Grammaire du «Décaméron»*, vb.
(3) *Poétique*, Tzvetan Todorov, Editions du Seuil, 1973
(4) *A.B.C. de la Lecture*, Ezra Pound, Ed. İdées NRF, 1966, s.22
(5) A.g.e. s.26
(6) *Pound*, Donald Davie, Çev: Reşit Ergener, AFA Yayınları, 1987

PERTEV NAİLİ BORATAV
Folklor ve Edebiyat 1-2
Köroğlu Destanı
Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği
ADAM YAYINLARI

ÇAĞDAŞ DİLBİLİM VE YAZIN DİLİ

David Robey

IV

'Biçembilim'

[...] Prag Okulu kuramıyla Jakobson'un yazın kuramı, gördüğümüz gibi, metinlerin özellikle yazınsal ya da şiirsel niteliklerinin tanımlarını, dile egemen bir rol veren, metinle yazar, metinle gerçeklik ilişkisini ikincil sayarak ele alan tanımları önerir. Burada ayrıca vurgulanması gereken, her ikisinin de paylaştığı okurun rolü görüşüdür[...]. Prag Okulu ve Jakobson'un savı, betimledikleri yapıların, yazında, nesnel olarak varolduğu ve yeterince beceri ve dikkatle okuyan herkesin bunları algılayabileceğidir. Okurun kendisinin metne getirebileceği apayrı ve metnin anlam ve etkisini belirlemeye yarayabilecek katkı hiç hesaba katılmaz. Her iki kuram "nesnel" çözümlemelerinde yazının temel özelliklerini bütün yönleriyle açıkladığını ileri sürer.

Bu iki kuramdan hiçbiri öyle olduğunu ileri sürmese de, Prag Okulu ve Jakobson'un kuramları, şimdilerde, sık sık "biçembilim" konusunun bir parçası olarak ele alınmaktadır. Ancak, bu başlık altına düşen çalışmanın çoğu savlarında çok daha az iddialıdır; o da yazınsal metinlere dilbilimsel biçimleri aracılığıyla yaklaşır, ancak, çoğunlukla, yazının temel özelliklerini saltık dilbilimsel terimlerle tanımlamaya yeltenmez, okurun rolü gibi başka etmenleri daha fazla hesaba katar. "Biçem" ve "biçembilim" sözcüklerinin pek çok anlamı vardır, ve, özellikle burda, hangi anlamların doğru olduğunu tartışmaya pek bir neden yoktur. Bu bölümün izleğine uyarak, ben "biçembilim" sözcüğünü doğrudan, yazın incelemelerinin metinlerin dilbilimsel biçimine ağırlık veren dalı için elverişli bir etiket olarak kullanacağım (bu nedenle tırnak içinde) ve Prag Okulu'yla Jakobson'un dilbilimle yazın ilişkisine yaklaşımına almaşıklar olarak bu tür çalışmanın dört ayrı örneğini ele alacağım. Aynı nedenle, "biçem" sözcüğünü yalnızca dilin yazınsal kullanımları bağlantısında kullanacağım.

Ancak, "biçembilim"in, genel dilbilimin, yazınsal-*olmayan* dil kullanımındaki değişkeleri, özellikle dilin kullanıldığı farklı bağlamlarla ilintili değişkeleri (gazetecilik biçemi, resmi belgeler, radyo yorumları, v.b.) inceleyen bir dalı olarak da geliştiği söylenmelidir. Yazın incelemelerinin bir dalı olarak da geliştiği söylenmelidir. Yazın incelemelerinin bir dalı olarak biçembilim bu tür çalışmadan yararlanabilir, ancak konuları, genelde, çok farklı olmalıdır, çünkü yazın açısından, metinlerin dilbilimsel biçimi ancak kimi yönden ilginçtir. Yazın biçembiliminin yazın dili ya da biçemini nasıl gördüğünü kabaca dört ana başlık altında özetlemek olasıdır: *süsleme, kendi-kendine gönderme, yansıtma* ve *yordam* olarak. Bu dört ulamın kuram ve uygulamada kesiştiği doğrudur, ancak yazın dili incelemesindeki gerçek yaklaşım farklılıklarına uyduklarından ve biçembilimle dilbilim incelemelerinin hangi açıdan farklı olduğunu göstermede yararlı olduklarından, bunları kullanıyorum. Bu dört biçem görüşünden her birini çağdaş biçembilimden vereceğim dört örnekten biriyle açıklayacağım, ancak, önce koyduğum başlıkların kesin ne anlama geldiğini söyleyeyim.

Biçemi *süsleme* diye görmek, ona en eski bakma biçimidir. Bu en yontulmamış durumuyla, en iyi bilinenleri eğretileme, karşısav, abartma ve benzerleri türlü şiirsel değişmece olan belirli, ölçütleşmiş dilsel süslemelerin (Latince'si *ornatus)* katılmasıyla, yazının, kendiliğinden, güzelleştirildiği savı biçimine bürünür. Sözbilim ve yazın kuramı konusunda klasik ve klasikliğe özenen bilimsel yapıtlar bu dilsel süslemelerin, çoğu çok yüksek ölçüde düzgülenmiş betimlemeleriyle doludur. Ancak, bu yapıtların hakkını verelim, hiç olmazsa eski çağlarda, biçemin süsleme kullanılarak kendiliğinden düzeltildiğini pek ender varsayarlardı. Yerine, süsleme kullanımı, *yakışık alma* ilkesine uyularak, kesinlikle farklı yazın türlerinin gerektirdiği ton, ya da biçem düzeyiyle olan bağlantısına göre değerlendirilirdi. Süsleme biçembilimi için örneğin Auerbach'ın *Mimesis*'inin odak noktasını, işte birazdan daha ayrıntılı açıklayacağım bu ilke oluşturur. Öte yandan, *kendi-kendine gönderme* olarak biçemi daha önceki iki alt-bölümde ele aldık; Prag Okulu'na göre, dilsel sapma, Jakobson'a göre, eşdeğerlilik yapıları, dikkatin, bir bütün olarak dilsel iletinin üstünde odaklaşması, dilsel iletinin kendi kendine gönderme yapması amacına hizmet ediyordu. Kendi-kendine gönderme biçembilimine Michael Riffaterre'in yazılarından vereceğim fazladan örnek sapma-kuramının günümüze daha yakın bir örneğidir, ancak sapma-kuramına, Prag Okulu'nun yazın metninde verdiğinden daha sınırlı bir rol verir.

Bu iki biçem görüşü, açıkça, yazarların, ya da metinlerin bireysel niteliklerinden çok, yazın dilinin genel özellikleriyle ilgilenir. Oysa, yansıtma ve yordam biçembilimlerinin her ikisi de bu özelliklere dikkat eder. *Yansıtma* derken, Pope'un pek çok kez dile getirilen, "Ses anlamın yankısı gibi olmalıdır" *(Essay on Criticism,* dize 365) sözünü izleyerek, dilin bir metnin içeriğini yansıtma ya da pekiştirme kullanımı demek istiyorum. Bu tür dil kullanımının büründüğü en belirgin biçim yansıma işlemidir ("sayısız arının mırıldanması"). Daha yaygın ve daha az çığırtkan bir ses-simgeciliği türü, örneğin, "karanlık" *a* ve *u* ünlülerinin kasvet, ya da belirsizliği, belirli ritmlerin hız, ya da çabukluğu, ve dahasını, anıştırdığını gören pek çok biçem incelemesinde ele alınır. Böylesi incelemeler izlenimci olmaya yönelik ve çoğu

su götürür niteliktedir, ama çağdaş dilbilim, daha kesin ve incelikli çözümleme yöntemleri sunarak, yazında ses-simgeciliğinin incelenmesi için yeni olasılıklar açmıştır. Belki de daha önemlisi, çağdaş dilbilim, yazın eleştirisi ve biçembilimini, sözdizimi ya da sözcük dağarcığı gibi, dilin öteki düzeyleriyle yazın metinlerinin içeriği arasında bağlantılar aramaya yüreklendirmiştir. Birazdan bu tür bir yaklaşımın ilginç bir örneğiyle karşılaşacağız. Bu noktada, karışıklığı önlemek için, süsleme biçembiliminin de metinlerin dili ve içeriği arasındaki ilişkiyle ilgilense de, bu ilişkinin genel ton sorunlarıyla sınırlı olduğunu vurgulamakta yarar var. Yansıtma biçembilimiyle söylemek istediğim, bir metnin dilinin tek tek özellikleriyle, içeriğinin tek tek özellikleri arasındaki bağlantıyı ilgilendirir — daha çok çağdaş yazın yaklaşımlarının özelliği olan bir ilgi konusu.

Son olarak, *yordam* olarak biçem görüşü. "Yordam" ile demek istediğim, bir metnin, ya da bir yazarın yapıtının tümünün, ya da bir yazarlar topluluğunun, hatta bir yazın döneminin, tipik dil-kullanımı örgeleriyle, örneğin, belirli bir tür yapı, ya da belirli bir sözcük sınıfını, sürekli yeğlemesiyle ayırtedilebileceğidir. Çoğu kez, biçeme böylesi bir bakış, biçemi metnin dışında bir şeye bağlama anlamına gelir. Fransız bilgini Buffon'un (1978:XVII) ünlü, "biçem insandır" ("le style est l'homme même") deyimine uyarak, biçemin yazarın kişiliğini dile getirdiği görülebilir; ya da, biçem bir yazın akımına, ya da dönemine bağıntılanabilir (örneğin, futurist biçem, barok biçem). Ama insan biçemi, böylesi dış bağlantılardan ayrı olarak, yordam diye de, bir metindeki ayırıcı dil kullanımı örgelerini, böylesi ayırıcı örgelerin metnin genel etkisinin bir parçası olduğu yolunda genel sava uyarak, yalnızca o metni başka metinlerden ayırtedebilmek için tanımlayarak da düşünebilir. Yordam biçembiliminin bu son örneği, süsleme, kendi-kendine gönderme, ya da yansıtma biçembilimlerine kaymaya başlar. Ancak, çağdaş biçem-incelemeleri, ayırıcı dilbilimsel örgeleri yalnızca yazarlar, ya da yazın akımları gibi dış etkenlere bağlamaktan değil, bu örgelere herhangi özgül yazınsal işlev yüklemekten çekinmeksizin, yalnızca betimlenmekle yetinebiliyor, ya da yetiniyorsa, burda da yordam biçembilimi başlığını sürdürmekte yarar vardır. Benim yordam biçembilimine göstereceğim bu son türden bir örnek olacaktır. Yordam biçembiliminin yazın incelemelerinin gerçekten bir parçası olup olmadığı tartışılabilir, ancak yordam biçembilimi dilbilimle yazın ilişkisi konusunda kuşkusuz önemli bir yer tutar.

Süsleme biçembilimi için aldığım örnek, Erich Auerbach'ın *Mimesis*'i (1942-1945 arası yazıldı), Batı yazınında gerçekliğin yansımasının, ve özellikle, gerçekliğin yansıtıldığı yazınsal biçimlerin tarihidir. Bu yapıtı süsleme başlığı altına katıyorum, çünkü gönderme çerçevesi büyük, yüceltilmiş ya da yüce biçemin klasik kuramıdır. *Yakışık alma* ilkesini (örneğin, Horatius'un *Ars Poetica*'sında bulunabilecek) izleyen klasik görüş, ciddi konuları ele alan biçemin, gündelik yaşama göndermeleri dizgesel olarak elediğinden ve gündelik kullanımdaki dilden çok daha incelikli ve arıtılmış bir tür dil kullandığından, gerçekçi-olmayacağıydı; ciddi olmayan konular, sıradan dille gerçekçi olarak ele alınabilirdi, ancak farklı biçem düzeyleri, kesinlikle birbirine karıştırılamazdı. Auerbach, Homeros'la başlayıp Virginia Woolf'la bitirerek, bu çerçeveyi, seçilen yazarların gerçekliği yüzyıllar boyu yansıttıkla-

rı farklı yolları nitelendirmek için kullanır, ve bunu yaparken, ***yakışık alma*** ilkesinin, ciddilikle gerçekçiliğin birbiriyle bütünüyle uyum içinde olduğu daha çağdaş bir ölçütten yana, yavaş yavaş nasıl bırakıldığını izler.

Mimesis yazınsal biçem incelemesinde önemi büyük, çekirdek yapıtlardan biridir ve yapıtı, burda, bu yüzden ele alıyorum; ancak, pek çok nedenden ötürü, yapıt, şimdi, yazına çağdaş yaklaşımların kıyısında durur gibidir. *Mimesis*'in klasik gönderme çerçevesi, özellikle süsleme olarak biçem görüşü çağdaş yazın incelemelerinde pek tutulmadığından, uygulanabilirlik alanını açıkça sınırlar. Auerbach, teknik terminolojiden çok, uyarmasal, eğretilemesel dille biçemsel eğilimleri özetleyen, daha ayrım-gözetmez, bireşimleştirici iletiyi yeğler; çağdaş dilbilimden çok, eski filolojik inceleme geleneğinden yararlanır. Dahası, gerçekliğin bir tarihi olarak kitap, ayrıntılı biçem betimlemesinden daha engin konularla ilgilenir. Tek metnin incelenmesi, yazınsal ve kültürel gelişmelerin daha genel bir irdelenişi yolunda yalnızca başlangıç noktasıdır; metnin incelenmesi kendi başına ana ilgi odağını oluşturmaz.

Her ikisi de belirli bir ölçütten sapma düşüncesini içerebildiğinden, süsleme biçembiliminin ***kendi-kendine gönderme*** biçembilimiyle pek çok ortak yanı olduğu, daha şimdiden, açık olabilir. Bence, ikisi arasında ayrım yapmak, süsleme ilkesi tek yönde — yüceltme ve incelik kazandırma yönünde — ve duygusal bir etkiye erişmek için — saygınlık, yücelik ve dahası — sapma gerektirdiğinden önemlidir. Öte yandan, kendi-kendine gönderme aracı olarak sapma, herhangi bir yönde olabilir ve kendi-kendine gönderme, kendi başına amaç olduğundan, ille de belirli bir tür duygusal etkiyle ilgilenmesi gerekmez. Bu fark, kendi-kendine gönderme biçembilimi için örneğim Michael Riffaterre'in yapıtında açıkça gösterilir. Yapıt, hem bu nedenden, hem de Jakobson'un dilbilimsel yazın kuramının etkili bir eleştirisini ve bu kurama almaşığı içerdiğinden ötürü ilginçtir.

Riffaterre'in Jakobson eleştirisi, başlıca, Jakobson'un (Claude Lévi-Strauss ile) Baudelaire'in "Le Chats" şiirini, Shakespeare sonesi çözümlemesi örneğine uyarak, çözümlemesi üstüne, 1966'da çıkan bir dizi yazısında bulunur. Bu yazıda, Riffaterre, 1950'lerin sonunda, 1960'ların başında geliştirdiği tutumu benimseyerek görüşlerini açıklar. Riffaterre'in ana eleştirisine daha önce değinmiştik: Jakobson okurca algılanabilir dilsel özelliklerle öyle olmayanlar ve bu nedenle metnin "şiirsel yapısına yabancı" kalanlar (Riffaterre 1966: 207) arasında ayrım gözetmez. Şiirsel yapı yalnızca okurda bir tepki uyandıran öğeleri içerdiğinden, çözümlemecinin başlangıç noktası olarak bu tepki alınmalıdır; kendi başına dilbilimci bir yapıtta neyin ilginç, ya da önemli olduğunu bizlere söyleyemez ("Bir şiirin hiçbir dilbilgisel çözümlemesi bize şiirin dilbilgisinden öte bir şey veremez") (s. 213). Ama, okurun tepkisini vurgulamak, Riffaterre'in yazınsal çözümlemenin öznel olduğunu benimsemesi demek değildir. Riffaterre daha önce (1964) bir yanda "şiir" ve "yazın", öte yanda "biçem" ulamlarını birbirinden ayırdetmişti. İlk iki ulam, anlamları kullanıldıkları zaman ve koşula bağlı olduğundan zorunlu olarak değişkendir; "biçem" ise değişmez ve özgül nitelikli diye tanımlanabilir. Riffaterre, Jakobson gibi, yazın dilinin nesnel ve kesin olarak çözümlenebileceğine inanır, ancak metnin "şiirsel" işlevinden söz edeceğine, "biçemsel" işlev terimini yeğler.

Cevat Çapan

SAHNE AÇIKLAMALARI

VI

Unutulmuş bir savaş alanı. Temmuz.
Sarısabır çiçekleri ateş içinde.
Tepeye yaslanan kalenin burçlarında
kartal yüklü bir rüzgâr.
Havuzlu lokantada birtakım yabancılar
el işaretiyle
mermer yıkıntılar arasından
geçmişe açılan kapıların
yolunu soruyorlar.

VII

Acıklı bir ortaoyunu.
Palanga yarı aydınlık.
Seyirciler arasından, kol kola,
sallanarak girerler Kavuklu'yla
Pişekâr.
Zurnacı zurna olmuş horlamaktadır
dükkânla yeni dünya arasında.
Pişekâr, elinde pastav,
pişkin bir temenna çakar seyircilere,
yalnızlıktan yakınan gözlerle bakar.
Öbür elinde acıklı bir leylak.

Riffaterre'in "biçemsel" işlevi, Jakobson'un "şiirsel" işlevi gibi, iletiye yönelik "doğrulma"dan oluşur. Ancak bu "doğrulma", eşdeğerliliklerin, ya da dışsal bir ölçütün bozulmasının değil, ölçütlerin, ***metnin kendisinin*** yarattığı bozulmasının ürünüdür. Biçem okurda beklentiler yaratan belirli bir dilbilimsel kurallılık örgesinin kurulmasına ve sonra bu örgenin "biçemsel işlem"le parçalanmasından oluşur. Riffaterre, (Prag Okulu'nun yapmaya çalıştığı gibi) dışsal yazın ve dilbilim ölçütlerini tanımlamada karşılaşılan kuramsal ve uygulamasal sorunları vurgular, ve durum ne olursa olsun, "alışılagelen" dilin kendisinin metinde biçemsel bir etki kaynağı olabileceğini sezinletir. Riffaterre bu güçlükten "bağlamsal" ölçütü tanımlayıcı etmenlerinden biri olarak alarak kurtulur ve çözümleme çerçevesini metnin kendi içine sıkıca oturtur (bakınız Riffaterre 1959 ve 1960).

Ama bu nesnel ve kesin bir biçem incelemesine nasıl yol açar? Riffaterre'in yanıtı (1959) ilkin bir grup kültürlü ortalama okuru denek olarak almayı önermekti. Bunlar verilen bir metinde var olan biçemsel işlemleri tanımlayacak, ama betimlemeyecek, yorumlamayacaktı. Tek yapacakları, metinde dilin şaşırtma etkisi yarattığı noktaları göstermekti; biçembilimcinin görevi, daha sonra, işlemin dilbilimsel yapısıyla doğrudan içinde bulunduğu bağlam arasında bu şaşırtma etkisini doğuran karşıtlığı çözümlemekti. Jakobson konulu yazıda bu tutum az çok değiştirilmişti: Riffaterre, denek diye ortalama okurları değil, "Üstünokur" denilen, bir metnin diline, o metnin yorumcuları, çevirmenleri, ve dahası gibilerinin yayımlanmış yapıtında ortaya çıkan tepkilerin toplamını temsil eden bir kişiyi almayı önerdi. Ancak, bir kez daha, önemli olan deneklerin çözümleme, ya da açıklamaları değil, yalnızca belirli özellikleri biçemsel açıdan çarpıcı buldukları olgusuydu. Bu özellikleri niye çarpıcı bulduklarını açıklamak biçembilimciye düşüyordu.

Geriye bakıldığında, Jakobson ile Riffaterre'in ortak noktaları, uyuşmazlıklarından daha çarpıcı görünüyor. Riffaterre'in "şiirsel"in değişken özünü ve okurun rolünün önemini tanıması, Jakobson'un görüşlerinden bir adım ilersini gösterebilir. Ama, Riffaterre'in biçem tanımlaması önemli bir olası yazınsal etki kaynağına işaret etse de, Jakobson'un şiir tanımlaması gibi, biçemin çokluğunu, değişebilirliğini tanımazdan gelir; ve okurların tepkileriyle ilgili savlarında, bu tepkilere, çoğu insana hiç de gerçekçi gelmeyecek ölçüde, bir kurallılık yükler. Öyleyse, her ikisi de şimdi epey tartışma götürür gibi gelse de, 1960'ların yapısalcılığının tipik niteliği, yazının temel özelliğini bilimsel tanımlama ve çözümleme olasılığına olan güveni paylaşır.

Biçemin *yansıtma* olarak ele alınışına geçtiğimizde, bilimsellikte böylesi haklar iddia etmesi daha az olası bir yazın yaklaşımına geliriz; çünkü, bu yaklaşımın amacı, biçemi saltık dilbilimsel terimlerle tanımlamaktan çok yazınsal içerik yorumlarına bağlamaktır, ve bu yorumlar, ister istemez, az çok yaklaşıktır. Bu tür biçembilimin, gerçekten, başka her anlamda biçembilimin, en iyi bilinen örneği Leo Spitzer'in yapıtıdır. Auerbach gibi, mesleğini Amerika Birleşik Devletleri'nde tamamlayan Alman kökenli bilim adamı Spitzer, Auerbach'ın tersine, tek metinde sıkıca yoğunlaşan bir biçemsel çözümleme yöntemi geliştirdi. Spitzer yöntemini 1948'de, *Linguistics and Literary History* başlığı altında yayımlanan bir denemeler derleminde "filolojik çevre" terimiyle tanımladı. Biçemsel inceleme süreci, Spitzer'in belirttiğine göre, metnin, çözümlemeciye, birincisi, yerleşmiş yazın biçemleriyle karşılaştırıldığında sapma gibi gelecek, ikincisi, yapıtın bütünüyle karşılaştırıldığında gücül olarak önemli görünecek herhangi bir ayrıntısıyla başlamalıdır. İlk adım, "çakma", başlıca sezgiseldir. Bu gerçekleşir gerçekleşmez, çözümleyici, söz konusu özelliği metnin bütününe ilişkin kendi izlenimi, ya da duygusuna ekler ve sonuçta bunu değiştirmeye yönelebilir. Çözümlemeci sonra hem ayrıntıları, hem de genel izlenimi örgensel bir bütüne bağlamak amacıyla dairesel bir devinimle, "ileri-geri yolculuk"la metin dilinin öteki ayrıntılarına geri döner. Çözümlemeci, böylece, yapıttaki dilbilimsel özelliklerin çokluğunun "ortak tinsel etimonu, ruhbilimsel kökeni"ne, yapıttaki her şeyin içinden kaynaklandığı "yaratıcı merkez"e varır (Spitzer 1948: I-39).

Biçemsel biçimlerin "ortak tinsel etimonu [yani, kaynağı], ruhbilimsel

kökeni"nden söz etmek, yansıtma olarak biçem görüşünden çok, benim yordam biçembilimi tanımımı andırıyor. Ancak, Spitzer'in çalışmasının çoğu bu ruhbilimsel görüşle uyuşmaz; "ileri-geri yolculuk", bir metnin dilbilimsel, biçimleriyle, kendi başına, yazarına ilişkin değil, içeriğinin, bir yorumu arasında geçer. Spitzer'in Yeats'in "Leda and the Swan" (Spitzer 1962:3-13) çözümlemesi bu tür bir yaklaşımın açık bir örneğidir ve, bu nedenle, yansıtma biçembilimi başlığının altına düşer:

A sudden blow:the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.
Being so caught up
So mastered by the brute blood of the air,

Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?

Spitzer, şiirin, "ilk anda en çok çarpıcı, en kendine özgü, en az "ulamlanabilir'" özelliğinden yola çıkarak, dikkatini "zaman-uzam sıralanışının verilmesi"nde yoğunlaştırır. Bu sıralanışın aktardığı şudur: "çiftleşme ve üremenin gizemli paradokslarından biri...: bir tek anın ezici gücü, anlamı ancak zaman içinde sonucundan açıklığa kavuşacak olayları doğurur." Örneğin, "şiirin sözdizimsel olarak sert ve kısa olan başlangıcı" (hiçbir girişi olmayan ad tümcesi), Jupiter'in kuğu biçimine bürünerek Leda'nın ırzına geçmesinin şiddet dolu, usdışı niteliğine uyar. Anlatının, kuşun orgazmına ("the shudder in the loins") ve bunun sonucu, cinsel isteğin yitmesine (son dize) değin çabucak ilerlemesi, cinsel edimin hızını yansıtır. Paradoks, bu ani, şiddet dolu, özünde usdışı sürecin, (son dizedeki *could* "tanrısal kuşun kendisinin boyun eğdiği şeytansı zorunluluğu" vurgular) insanoğlu için çok büyük, trajik boyutlu olayların nedeni olmasıdır: Helen'in doğumu ve Truva savaşı. 10-11. dizelerdeki alışılmamış yapılar. ("the breaking of the wall" yerine "The broken wall", v.b.), sonradan olacak olayların, Leda'nın ırzına geçilmesi sırasında çoktan *fait accompli* olduğu izlenimini pekiştirir. Spitzer'in belirttiğine göre, şiir, "cinselliğin, bilgiyle eşleşmemiş gücün sonucu" ve aynı zamanda, insan ilişkilerinde öylesine müthiş bir kuvvet "olmasına izin veren tanrılara karşı bir protesto"dur.

Şimdi, bu çözümleme Spitzer'in belki de en iyi çözümlemelerinden biri

Metin Altıok

GAZELLER

1. ZAMANLI GAZEL

Kendini yollara vurdun, değişen çevreye kandın bir zaman
İçinde dönenen başıbozuk sıkıntı, geçer sandın bir zaman

Donmuş kentlerden geldin, sen bu kavruk yangın yerlerine
Ürperen yalnız yüreğini, kızgın gurbete bandın bir zaman

Düşündün geceler boyu, peşinden gelen tekinsiz geçmişini
Gönlündeki göçük aşkın oduna, için için yandın bir zaman

Sonunda gide gide, adına uygun düşen, yalnızlığına kondun
Yorgun bedeninde zamana karşı, çırpınan candın bir zaman

Üzülme altıok metin, hüzünlerle geçen tarazlanmış ömrüne
Sen yoğun sis içinde sesi duyulan, uzak çandın bir zaman

2. KUŞLU GAZEL

Koyup zarfın içine, üstünü acıyla pulladım
Sana bir sevinçlik menevişli kuş yolladım

Son kuşlarımdı bunlar, dedim telef olmasın
Geçti artık göğsümde, kuş barınmaz anladım

Esti rüzgâr bozuk bozuk, örselendi yüreğim
Eksik gedik nem varsa ezberden tamamladım

Bende sönen şavkıması sürsün diye yaşamın
Bu kuşları senin için gözlerimde sakladım

Kim sürmüş altıok metin dünyanın sefasını
Kirletilmiş bir zamanı yürürken adım adım

değildir, ve, ne olursa olsun, burada yinelemeye yetecek yerimizden pek daha fazlasını içerir. Ama, dilbilimsel yapıların özgül betimlemesiyle şiirin bir bütün olarak anlamının yorumu arasında sürekli ileri-geri devinimi gerçekleştirdiğinden, Spitzer'in benimsediği yönteme sadık olduğu açıktır. Bu yöntemin kimi yönden Prag Okulu yapısalcılığıyla ortak pek çok yanı vardır; açıkca, sapma öğelerine duyulan benzer bir ilgi, ve açıkça yazın metnini birbiriyle sımsıkı örülmüş bir içiçe bağıntılı özellikler dizisi gibi görme vardır. Ancak, Spitzer'i, Biçimciler'le onların izleyicilerinden ayıran ve [...] Anglo-Amerikalı Yeni Eleştirmenler'e yaklaştıran yorumun vurgulanmasıdır; "filolojik çevre" terimi, gerçekte, Dilthey gibi on dokuzuncu yüzyıl Alman yorum kuramcılarının "yorumbilimsel çevre"sini örnek alır. Biçemle ilgili tek tek noktalar, hep, metnin bir bütün olarak dile getirdiği duygu, tutum ya da düşüncelerin irdelendiği bağlamda ileri sürülür, büyük ölçüde, sezgisel ve izlenimsel olması kaçınılmaz bir irdelemedir bu. Gördüğümüz gibi, Prag Okulu da metinlerin diliyle olduğu kadar içeriğiyle ilgileniyordu, ama onların önemsediği içeriğin baştan sona aktardığı izlenim değil, içeriğin, farklı düzeylerine ayrılacak, kendi kendini taşıyan bir göstergeler dizgesi olarak yapısıydı. Spitzer'in yaklaşımı, bu nedenle, Prag Okulu'nunkinden daha az bilimsel görünebilir, ama Spitzer'in en iyi incelemelerinin aydınlatıcı niteliğinin sergilediği gibi, çoğu okurun deneyimine çok daha yakındır da.

Daha önce değindiğim gibi, yansıtma biçembilimi, biçemi *yordam* olarak görme ile kaynaşabilir, ve Spitzer'in kendi çalışması da bu iki ulam arasında devinir. Ancak yordam biçembilimi için seçtiğim örnek, her iki yaklaşım arasındaki gücül farklılığı açığa çıkarmalı, aynı zamanda, Auerbach gibi, çağdaş dilbilim geleneğinden çok Avrupa filoloji geleneğinden olan Spitzer'in çizdiğinden, teknik açıdan, daha gelişmiş bir dilbilim kullanımını göstermelidir. Seçkin İngiliz dilbilimci M.A.K.Halliday de, "Descriptive linguistics in literary studies" başlıklı denemesinde, Yeats'in "Leda and the Swan" şiirinin biçemsel bir çözümlemesini sunar, ancak bu çözümlemede Spitzer'inkinden çok farklı noktalar ileri sürülür. Bunların en önemlileri üç tanedir ve ben bunları açık seçik belirtebilmek için Halliday'in kullandığından daha az teknik ve daha az kesin terminolojiyle açıklıyorum. Halliday'in çözümlemesine göre, Yeats'in belgili tanımlığı addan önce sıfat birleşimiyle ("the great wings",v.b.) yinelenen kullanımı öylesine olağandışıdır ki, çoğu İngilizce kullanımın tersine, bu birleşimdeki tanımlık hiçbir şeyi tanımlamaz, şiirin başlığına gönderme yapar ("artyinelemli", "cataphoric", değil, "önyinelemli", "anaphoric"). İkincisi, şiirdeki eylemsel öğeler "büyük ölçüde eylemsizleştirilmişlerdir", çünkü büyük çoğunluğu ortaç, ya da eylemlikler, ve yalnızca beşi (örneğin, "holds", "put"), eylemlerin en "eylemimsi" kullanıldığı bağımsız önermelerde, çekimli eylem öbeklerindedir. Üçüncüsü, şiirdeki eylemler ne denli az "eylemimsi" olurlarsa, sözlükbilimsel güçleri, sözlükbilimsel güç söz konusu bir eylemin alışılagele çağrıştırıldığı farklı terimler sayısıyla ters orantılı olduğundan, o denli çoktur ("söz konusu bir öğenin bir araya geleceği öğe sayısı ne denli az olursa... o denli 'güçlü' olduğu söylenir"); ve "staggering" gibi, çok daha güçlü, daha az "eylemimsi" sözcükler "şiddet öğeleridir".

Halliday'in çözümlemesi, böylece, Spitzer'inkinden yalnızca daha çağdaş

ve teknik açıdan daha ileri bir dilbilim kullandığından ötürü değil, daha önemlisi, sözü edilecek hiçbir yorum yapmaya kalkışmamasından ötürü farklıdır. Halliday'in yaptığı, metni öteki metinlerden ayıran Yeats'in "Phoenix"ine, Tennyson'ın "Morte d'Arthur"una değindiği gibi, yazınsal-olmayan kullanım örneklerine de değinir), ve az çok yazınsal anlamı olabilecek gibi görünen belirli dilbilimsel özelliklerini betimlemektir, ama Halliday o yazınsal anlamın doğasını saptamayı yazın uzmanına bırakır. Halliday'in dilbilimle yazın incelemesi arasındaki ilişki konusunda düşüncelerine kesinlikle uyar bu. (Halliday 1967:217-23) Dilbilim, yazının kendi başına özgül niteliklerine bir anahtar, ya da yoruma bir kılavuz sağlayamaz; tek yapabileceği, bir metni genel bir dilbilimsel kurama oturtarak betimlemek için yol sağlamak, ve bu nedenle, metni yazıldığı dilin bütününe bağlamaktır. "Biçembilim" böylece, yazarın elindeki dilbilimsel kaynaklar arasından seçerken sergilediği yeğleme örgelerinin temelde karşılaştırmalı bir incelemesi, yazarın metninin dilini, başkalarının metninin dilinden ayıran göreli seçme sıklıkları sorunu oluverir; biçembilim "dilbilimin [bir] uzantısı değil, uygulamasıdır".(s.217)

Biçembilimin, metinlerin dilini ya da biçemini karşılaştırmalı olarak nitelendirmesine ve ötesine karışmamasına ilişkin bu öneri dilbilimin yazın incelemesiyle ilgisinin en az olduğu yolunda bir sav oluşturur gibidir. En az diyorum, çünkü bu sav, örneğin Jakobson'un savının tersine, oldukça alçakgönüllüdür ve çağdaş yazın incelemelerinin yadsıması çok güç bir isteği sergiler gibidir yazın metinlerinin dilini betimlerken, pek çok eleştirmenin yapıtında yokluğu belirgin olan bir ölçü katılık gereklidir. Halliday'in (1964:37) dediği gibi, "bir metin betimlenecekse, doğru dürüst betimlenmelidir". Bu, kuşkusuz, bir metni betimlemenin tek yolu var demek değildir. Çağdaş dilbilim birbiriyle çatışan kuramlarla dolu bir alandır, ve dışardan bir gözlemci bunlardan birini ötekilerden daha iyi diye benimsemede güçlük çekecektir. Yine de, Saussure'ün dil örneğinden sonraki çağdaş dil örneklerinin çoğu, dilin geleneksel dilbilimin hiç yapmadığı ölçüde daha tam ve daha tutarlı bir hesabını verir, ve bu nedenle, eleştirinin geleneksel olarak dayandığı, dilbilimsel ve eğretilemeli terimler çıkınıyla olabileceğinden çok daha kesin olarak metinlerin dilbilimsel özelliklerini betimleme olasılığını sunar. Halliday' in ileri sürdüğü gibi, bir metnin yazınsal özellikleri söz konusu olduğunda, dilbilim, yazın eleştirisine boyun eğmek zorundaysa, yazın eleştirisi de, kesinlik bilimsel bir erdem olduğu sürece, dilin yönleri tartışıldığında, dilbilimin savlarına saygı duymalıdır.

Ancak, dilbilimin yazın incelemeleriyle ilişkisi bu kadardır demek de aşırı ölçüde sakınganlık olur. Dilbilimin yazına daha fazla uygulanması her türlü eleştiriye açık olsa da, bu uygulamaların metinlerin özgül yazınsal niteliklerini tartışmada yeni ve verimli yollar da sağladığını, umarım, bu inceleme göstermiştir[...]. Çağdaş yazın kuramının yalnız bu yönü değil, tüm yönleri, doğaları nedeniyle, anlaşmazlık konusudur. Dilbilimin ilgisi konusunda daha alçakgönüllü ve kolaylıkla savunulabilinen savlar, bu nedenle, ister istemez daha umut verici savlar değildir.

(*Modern Literary Theory* adlı yapıttan)
Çeviren: Prof. Dr. Nebile Direkçigil

KAYNAKÇA

Auerbach, Erich, 1971, *Mimesis,* Princeton, N.J. (ilk basım Almanca, 1946).
De Buffon, Georges, 1978. *Discours sur le style,* Hull (ilk basım, 1753).
Cohen, Jean, 1966. *Structure du langage poétique,* Paris
Culler, Jonathan, 1975. *Structuralist Poetics,* London.
Garvin, Paul,(ed.), 1964. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style,* Washington, D.C.
Halliday, M. A. K., 1964. "Descriptive linguistics in literary studies", in *English Studies Today's.* III, Edinburgh, 25-39.
1967. "The linguistic study of literary texts", in Chatman, S. and Levin, S.R., (eds.), 1967. *Essays on the Language of Literature,* Boston,Mass, 217-23.
Hjelmslev, Louis, 1963. *Prolegomena to a Theory of Language,* Madison, Wisc. (İlk basım Danimarkaca, 1943).
Jakobson, Roman, 1956. "Two aspects of language and two types of aphasic disturbance", in Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language,* The Hague, 53-82. 1968. "Poetry of grammar and grammar of poetry", *Lingua* 21, 597-609.
1973. *Questions de poétique,* Paris.
Jones, L. G. ile, 1970. *Shakespeare's Verbal Art in "Th'Expence of Spirit",* The Hague and Paris (Fransızcası Jakobson 1973: 356-77'de).
Jameson, Fredric, 1972. *The Prison-House of Language,* Princeton, N.J.
Mukarovski, Jan, 1936. "L'art comme fait sémiologique", *Actes du VIII e Congrès International de Philosophie,* Prague, 1065-72.
1938. "La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue", *Actes du IVe Congrès International des Linguistes,* Copenhagen, 98-104.
1970, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts.* Ann Arbor, Mich. (İlk basım, 1936).
Riffaterre, Michael, 1959. "Criteria for style analysis", *Word* 15, 154-74.
1964. "The stylistic function", Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists, The Hague, 316-23. 1966. "Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's 'Les Chats'", *Yale French Studies* 36/37, 200-42.
Saussure, Ferdinand De, 1978, *Course in General Linguistics,* London (Çev. *Cours de linguistique générale,* Paris: 1916)
Sebeok, Thomas, 1971. *Style in Language,* Cambridge, Mass. (İlk basım 1960).
Spitzer, Leo, 1948. *Linguistics and Literary History,* Princeton, N.J.
1954. "On Yeats's poem 'Leda and the Swan' ", *Modern Philology* 51, 271-6 (Spitzer 1962:3-13).
1962. *Essays on English and American Literature,* Princeton, N.J.
Todorov, Tzvetan, 1977. *Théories du symbole,* Paris.
Vachek, J., 1964. *A Prague School Reader in Linguistics,* Boloomington, Ind. and London.

SEVİM BURAK

Yanık Saraylar
Afrika Dansı
Sahibinin Sesi
İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar

ADAM YAYINLARI

AMERİKAN ELEŞTİRİSİNE BAKIŞ

Tzvetan Todorov

Fransa'ya gelmiş bir yabancı bana, "Günümüzde Fransa'da eleştirinin durumu nedir?" diye sorduğunda biraz şaşkın hissediyorum kendimi, ya susuyorum, ya da konuyu değiştiriyorum. Çünkü akımlar hakkında hiçbir fikrim yok; yalnızca birbirleriyle bağıntısı pek de belirgin olmayan yönlerde ilerleyen kişileri tanıyorum. ABD ile ilgili konumum ise bunun tam karşıtı. Yılda yalnızca birkaç hafta kaldığım halde orada aynı soruyu yanıtlamada güçlük çekmeyeceğime inanıyorum. Çünkü orada daha tutarlı bir ortam gözlemlenebiliyor. Kendi durumumu belirlerken bu aykırılığı hesaba katmaya hep özen göstermişimdir: Fransa'da, iyi bir gözlemci için gerekli uzaktan bakma şansına sahip değilim; ABD'de ise katılımcı değil de ziyaretçi olduğumdan Montesquieu'nün Paris'teki Acem'lere yakıştırdığı ayrıcalıktan yararlanıyorum. Ama bu ayrıcalığın, derinlemesine bilgi ve yanılmaz sezgi eksiği gibi, beni Amerikan eleştirisi hakkında görüş belirtmekten kesinlikle alıkoymaya yetecek sakıncaları vardı; tabii Robert Scholes'un *Metinlerin Gücü* (Textual Power) kitabını bulmasaydım. Bu kitap ABD'deki eleştiri ortamı hakkında benim görüşüme o denli yakın bir tablo çiziyor ki, biraz da kendime böbürlenme payı çıkararak, bu çakışmanın tablonun gerçekliğinden kaynaklanmış olabileceğini düşünüyorum.

İzlenimlerimi daha iyi belirtebilmek için bir önceki dönemin eleştirisine ilişkin imgeden hareket etmeliyim. Dönemi kabaca belirlemek için diyelim 1968'e kadar, Amerikan eleştirmenlerinin çoğunluğunun kafasını kurcalayan bir büyük soru vardı: *"Bu metin ne demek istiyor?"* Yorumlayacakları bir yazı karşısında en önemli görevlerinin, olanak ölçüsünde yakın ve doğru olarak metnin ne anlama geldiğini bulup ortaya çıkarmak olduğunu düşünüyorlardı. Bu onların ortak özelliğiydi. Sıra bizi sorunun yanıtına götürecek şu ya da bu aracı, şu ya da bu yolu seçmeye geldiği anda anlaşmazlıklar başlıyordu: kitaptaki tarihsel olayların çağdaş yönlerine mi önem verilmelidir, yoksa biçeminin özelliklerine mi? Yazarının güdülenmeleri mi öne çıkarılmalıdır, yoksa türün kuralları üzerinde mi daha çok durulmalıdır? Bu ortak çizgilerden yalnızca "didaktik" olarak nitelendirilebilecek kimi eleştirmenler ayrılıyordu (bunlar zaten akademisyen olmaktan çok gazeteciydiler, gerçi ikisinin hiç

bağdaşmadığı da söylenemez ya): Bu yazarlar eleştirilerinde kendilerine özgü bir amaca yöneliyorlardı ve eski yapıtlardan, onlarla ilgili olarak söylediklerinin doğru ya da yanlış olduğuyla ciddi biçimde ilgilenmeden yararlanıyorlardı.

Son olarak bu sahneye çıkan yapısalcılık da (structuralisme) bu verileri temelden değiştirmemişti. Northrop Faye'ın uyguladığı biçimde olsun, Rus formalistlerinin kalıtı gibi ortaya çıkan yaklaşımda olsun, yapısalcı çözümleme, kendinden önceki tekniklerde olduğu gibi aynı sorunun yanıtını geliştirme arayışındaydı. Bu katkıyı sağlamak amacıyla bu kez de dikkatler yapıtların iç yapısına çekiliyordu (bu, öteki yönlerin gölgede kalması gibi bir sonuca yol açıyordu — ama yapısalcılık bu yönüyle de özgün bir yaklaşım sayılmazdı.)

La Déconstruction (Yapı Bozma)

Amerikan eleştirisinin, başlangıçta değindiğim yeni yönelimi işte bu fon üzerinde meydana çıktı. Bu akım kendine "yapısalcılık sonrası" (post-structuralisme) adını yakıştırdı ki, bence, talihsiz bir niteleme: bu ad hem bir süreklilik çağrıştırdığı (yoksa hiçbir anlamı olmazdı), hem de (sonra gelen zorunlu olarak öncekinden iyiymiş gibi) bir aşma, aşama savı taşıdığı halde gerçekte tam bir kopukluk söz konusuydu. Bu eleştiri akımı iki temel kalıba (ve çok sayıda alt akım ve geçiş kalıplarına) göre gelişti. Bunların da ortak özelliği, artık hiç de ilginç olmayan, o eski *"Bu metin ne demek istiyor?"* sorusuna yanıt aramaktı. Bu iki akımdan, daha ayrıntılı olarak işlenmiş ve daha dogmatik olan birincisi "Déconstruction" (yapı bozma) adıyla anılıyor; basitleştirmek gerekirse, bu akım, soruyu tümüyle gereksiz kılıyor: Yanıt olarak değişmez biçimde "Hiç" dediği için... Yandaşlarınca "Pragmatisme" olarak da adlandırılan, daha neşeli ama daha naif olan ikinci akım da "Ne olursa olsun" yanıtını vererek "Bu metin ne demek istiyor?" sorusunu anlamsız hale getiriyor. Bu yanıtlardan ister birini ister ötekini alsın, insan doğal olarak aynı soruyu bir kez daha yinelemiyor: Başka bir konuya geçmeyi yeğliyor.

Yapı bozma birbirleriyle bağıntılı üç tezle tanımlanabilir gibi gözüküyor:

1) Dış gerçekliğe ulaşmak hiçbir zaman olanaklı değildir, yalnızca söylem vardır o da yalnızca başka söylemlere gönderme yapar. Bu konuda bol bol ilke açıklamasıyla karşı karşıyayız: *"Metin-dışı diye bir şey yoktur."* *"Algılama diye bir şeyin var olduğuna inanmıyorum."* Metin *"bizi ampirik nesneden kurtarır."* Metin *"içinde izlerden başka bir şey bulunmayan bir sonsuz göndermeler yapısı"* oluşturur. *"Yazın, boşluğu kesintisiz olarak adlandırma ve yeniden adlandırmadır."*
2) Ancak söylemin dış gerçeklikten daha içerikli olduğunu da sanmamak gerekir: biri (dış gerçeklik) yoktur, öteki (söylem) de zorunlu olarak tutarsızdır. Yapı bozmacı eleştirmenin yorumu, daima, incelenen metnin içsel olarak kendi kendiyle çeliştiğini ve asıl kurgusunun niyetlerini desteklemediğini göstermeye dayanır. Dolayısıyla *"her okuma, her anlama çabasının önünde aşılmaz bir engel"* bulunmaktadır.
3) Hiçbir söylem bu çelişkilerden arınmış olmadığına göre, birini yeğleyip ötekileri gözden çıkarmak ya da bir değer ölçüsü yerine başka birini seçmek için bir neden de kalmamaktadır. Böylelikle, yapı bozma bakış açısında,

değerlerin (eleştiri, haksızlığa karşı savaşım, daha iyi bir dünya özlemi) yönlendirdiği her davranış gerçekte saçma durumuna düşmektedir.

Bu eleştiri programı üstüne söylenecek çok şey var ve Scholes de (ondan önce de Abrams, Said ve başka birkaç eleştirmen) bu olanağı değerlendirmekten çekinmemiştir. Metinlerin tutarsızlığı görüşü her şeyden önce içerdiği dogmatizmle çarpıyor: bu görüş üstelik, yazın, kuramsal söylem (felsefe, hukuk, ahlak, siyasa), ampirik söylem (bilimler) arasında ayrım gözetmeden tüm yazıları kapsıyor; hepsi "yazın" sayılıyor. O zaman bu görüşün bu iddialı havası yüzünden hataya düşmüş olabileceği akla geliyor. Çelişkiye düşmek insanlara özgüdür, bu yadsınamaz. Ama Platon, Rousseau ya da Kant düzeyindeki düşünürlerin gözünden kaçan bu çelişkilerin daha ilk ortaya çıkan yapı bozmacının hemen gözüne çarpması inanılır bir şey mi? Ciddi çalışan bir yorumcu, Rousseau ile "birlikte düşünme"ye başlayınca (Fransa'da Goldschmidt ve Philonenko örneklerinde olduğu gibi) tutarsızlıkların birçoğu ortadan kalkmakta, "düşünülmemiş" olanın payı açıkça azalmaktadır.

Ulaşılmaz, anlaşılmaz dış gerçeklik tezi de aynı ölçüde zorlama bir özellik taşımaktadır. Bilginin edinilmişlik niteliğini kabul etme ve nesnelerin kendiliğinden algılanabileceklerine inanmama görüşü, Kant'tan beri bilim kuram ve felsefesinde çok işlenmiş bir konudur. Bu bağlamda ampiristler ya da pozitivistler eleştirilebilir. Ama buradan hareketle algılamaya hiçbir içerik tanımamaya varabilmek için, aşmadan önce üzerinde düşünülmesi gereken bir eşik vardır. Scholes'ın dediği gibi "İm, simge sistemleri algılamayı etkilerler ama dış gerçeklik bu etkiyi yapmaz." Bilgi söyleminin dış gerçeklikle ilişkisi vardır ve bu tek yönlü değildir. Scholes bu konuda, göndergenin (référant) gösterenden (signifiant) bağımsızlığına değğin nefis bir örnek verir; "kanguru" sözcüğü ile kaptan Cook'un etrafında zıplayan şeyin bağıntılı olmadığı savını alaya alır. Bu aşırı şüphecilikle ilgili olarak çok aydınlatıcı örnekler verir ve şöyle bir sonuca varır: "Yapı bozmacı açısından, *İncil*'in yaratılış anlatısının da, karşıtı olan evrimci biyolojinin de dayandırılabilecekleri bir temel, kanıtla uslamlama yapılabilecek bir çıkış noktası yoktur; çünkü her ikisi de söylemdir, körlükleri ve tartışmaya kapalı bakışlarıyla." Yazın ise özel nesnelere doğrudan gönderme yapmaz ama gerçeklik boyutundan tümüyle yoksun da değildir: Shakespeare'i bugün de okumaya devam ediyorsak, "insan doğası"nı daha iyi anlamamızı ya da bu türden bir şeyi sağladığını (bunu kanıtlamayı, gerekçelendirmeyi bilemesek de) sanmamızdandır.

Düşünme yetisinin ve değerlerin yadsınması da üstesinden gelinemez mantıksızlıklara yol açmaktadır. Yapı bozmacıların, işi kolaylaştırmak için, tüm değerleri dinsel değerler içinde erittikleri görülmektedir; böylelikle bu eleştirmenler inanç ile mantık arasındaki ayrımı yok sayıp mantığı Tanrı'nın bir çeşnisi — ne eksik ne fazla — olarak görmekte, bunun sonucu olarak da yüzyılların savaşlarını bir kalemde silip atmaktadırlar. Ya da her şeyi başka bir anahtar sözcük, "iktidar", ile karıştırmakta; böylelikle polis baskısı ile sağduyunun egemenliği, şiddet ile yasa arasında ayrım yapılması olanağını da ortadan kaldırmaktadırlar. Sonunda, suçluluk duygusuna kapılmadan, "haksızlığı tevekkülle karşılayan" sığınağınıza çekilebilirsiniz!

Yapı bozma "dogmatik bir şüpheciliktir" (Goodheart) ve aşırıcılık ile tersine aşırıcılığın sakıncalarını bir araya getirmektedir. Bilginin ve sağduyu-

Timuçin Özyürekli

BAŞLANGIÇ BİLGİSİ

I.
sürekli acı hayatı zorlamakla geçiyor günlerim
ah, caddelerde sokaklarda parklarda dolaşmakla
bilmediğim hiç görmediğim uzak yerleri soruyorum
tomurcukları patlamış badem çiçeklerine benzeyen
güzellikleri sıcak görünüşlü renkleri arıyorum
oysa korkunç uğultunun içinde sancılı suskunluk
yalnızca keder tozlarıyla kirlenmiş sessizlik
çiçeklerin yapraklarında beliren çiy taneleri...

II.
buğulu yorgun gözlerim ağrılardan kan çanağı
kaçışlarla dolu naçar çocukluğumu sızlanarak
içim kanayarak üzgün bulamam buralarda:
kafes açıldı ve kanatları benekli kuş uçtu...
eriyip yok olarak o serkeş günlere dönsem;
kuşbaz çocuk haykırışlarıyla yeniden büyüsem
mihrap desenli kök boyalı halıların üstünde
benim gibi küçücük sarı kedilerle oynayarak...

---

nun, gerçeğin ve adaletin olanaksız olduğunu ileri sürdüğü kadar şüpheciliktir. Ama, her metnin ne dediğine (yani "Hiç" bir şey demediğine) önceden karar vermiş olduğu için de dogmatiktir. Sonuç "daima ve zaten" bilindiği, bu sonuca varmada yalnızca kullanılan araçlar değiştiği için yapı bozmacı yorumcular son derecede tekdüzedirler. Bu akımın uygulayıcılarından olan ama ötekilerden daha duru düşünceli ya da daha naiv görüşlü biri (Hillis Miller) şöyle der: Yapıbozma *"metnin zaten kendi kendine yıktığı şeyi tanıtlamaktır"* ve her okuma *"metnin olanak verdiği kendine özgü biçimde, 'aynı' açmaz anına ulaşır."* Yorumculuk alanında başka bir dogmatizmin kuramcısı olan Saint Augustin'e göre: okurun izlediği yol önemli değildir, sonunda Tanrı sevgisinin üstünlüğü fikrine ulaştığı sürece yorumu makbuldur. Burada amaç farklıdır ama strateji aynıdır: *"Şiirin içinde izlediği yol ne olursa olsun, okur, belirgin, çarpıcı bir çelişkiye ulaşmaktadır."* Yapı bozma akımının üniversite çevrelerindeki olağanüstü çekiciliğini ve başarısını şüphe yok bu dogmatik yön açıklamaktadır: reçeteyi yeni bir konuya uygulayın, işte size "özgün" bir yorum.

Pragmatizm

Yapısalcılık sonrası akımın (post-structuralisme) öteki kolu pragmatizmdir. Stanley Fish'in en göze çarpan temsilcisi olduğu bu akım, vardığı sonuçlarda aynı tekdüzelik sıkıntısını çekmemektedir. Bu akımın başlıca tezleri şöyle özetlenebilir.

1) Metin kendiliğinden bir şey söylemez, ona anlamını veren okurdur. Burada, görülüyor ki iki önerme var. Birincisi olumsuz bir nitelik taşımakta *("Belirlenmiş anlam yoktur ve bir metnin hep aynı anlamı taşımasını beklemek hayaldir")* ve pragmatistleri yapı bozmacılara yaklaştırmaktadır. Ne var ki, iki grubun gerekçeleri aynı değildir: Biri söylemler tutarsızdır, öteki sözcüklerin anlamı yoktur demektedir; yani gruplardan biri "şüphe" sini dilin moleküllerine öteki ise atomlarına yöneltmektedir. Önermelerden ikincisi ise olumlu: Okurun, dolayısıyla eleştirmenin belirli ve tutarlı bir anlam önerme ve benimsetme olanağı var. *"Yorumcular şiirleri çözmezler, üretirler."* Metin bu durumda artık bir testten öte bir şey değildir (Rorschach); okurların Pirandello'nun kahramanları gibi seçme hakları vardır: herkes metne kendine göre bir anlam verebilir. O zaman da bu anlayışa göre *"her durumda kaçınılması gerekli bir şey olan hata kavramı ortadan kalkmaktadır."*
2) Bu seçimin, eleştiri yapıtının kendisi yönünden sonuçları nelerdir? *"Bu, beni doğru olma zorunluluğundan kurtarır ve benden yalnızca ilginç olmamı ister."* Görüldüğü gibi burada yapı bozmacılığın tekdüzeliğinden kurtulunmakta ve yaratıcı imgelemin kapıları sonuna kadar açık bırakılmaktadır.
3) Şiirin anlamı hakkındaki kararı birey olarak okurun değil ait olduğu grubun verme durumunda olduğunu söyleyerek Fish'in, bir dönemde, göreceli yaklaşımını bir tür tarihcilik (historicisme) ile yumuşatır gibi olduğu görülmektedir: *"Anlamları üreten — metin ya da okurdan çok — yorum yapan topluluklardır."*

Birinci tezin olumsuz kesimi ampirik olarak yanlış, mantıksal olarak da çelişiktir. Yanlıştır, çünkü dilin toplumsal özelliğini görmemezlikten gelmektedir: Ne kişiler, ne de baskı grupları sözcüklerin anlamını değiştirecek durumdadırlar. Her kişisel ve özel anlamda kullanım, ister en cesur eğretileme, ister en üstü kapalı anıştırma olsun, bir ortak dil düzlemi varsayımına dayanır ve sözlükler de bunları derler, içerirler (başka ne içerebilirlerdi ki?). Önerme aynı zamanda kendi içinde çelişkiler taşımaktadır; çünkü onu anlayacağımızı varsaymaktadır, oysa öte yandan bunu açıkça yadsımaktadır yani karşı çıktığı bir şeyi zımnen kabul etmektedir. Olumlu önerme ise, ilk bakışta, abartılı görünmektedir. Kuşkusuz, okur belli bir biçimde okur; hiçbir okuma etkisiz değildir; ama bu, anlamın tümünü okurun yarattığı anlamına gelmez (burada algılama sorununa geliyoruz).

Yazının doğru olmasından çok ilginç olması gereğinden söz edilmesi, metnin ilgili olduğu alana bağlı olarak insana ters gelebilir. Gerçekten de bu söz yazın ile ilgili olsaydı, bu gereklilikten rahatsızlık duyulmayabilirdi. Bu arada, yazına bu gözle bakan, polisiye romanları en üst sıraya yerleştirecek bir anlayışın yazına haksızlık anlamı taşıdığını da belirtmeliyim. Bununla eleştiri-

Erdal Alova

NOSTALJİ

Cevat Çapan'a

Düştükçe güzelleşiyor gök
Uçurumdan.

---

nin ve aslında her tarihin ampirik olma özlemi sorgulanmaktadır. Eleştiri söz konusu olduğunda formül daha kolay kabul görmektedir. Tarihçiden gerçekle ilgili tüm sorumluluk duygusunu bir yana atıp yalnızca ilginçlik kaygısıyla hareket etmesini istemeye cesaret edilebilir mi? Yargıcın ya da politikacının söyleminde tek kılavuzun ilginçlik olması kabul edilebilir mi? Yalnızca yazını, bu oyalanma bahçesini ilgilendirdiği sürece, böyle sorumsuzca bir görüşten rahatsız olunmuyor.

Fish'in başlangıçtaki anlayışı, Lichtenberg'in Jacob Boehme'nin yapıtlarıyla ilgili benzetmesini kullanırsak, her okumayı bir pikniğe çevirmektedir: Yazar sözcükleri getirir, okur da anlamı. Bu anlayışın Humpty-Dumpty'ye yakın düşen değiştirilmiş biçimine göre ise: Sözcüklerin anlamına patron karar verir. Scholes bu konuda haklı olarak Orwell'in dünyasına (1984) çağrışımda bulunuyor: Orada bu *"yorumlayıcı topluluk"*, tarihi sürekli olarak yeniden yazan ve geçmiş olayların anlam ve niteliğini kararlaştıran Parti'dir. Olaylarla yorumlar arasında hiçbir fark yoktur (yani *"her şey* yorumdur") demek aslında görüşlerini kabul ettırmenin tek yolunu kuvvette ("havuç ya da sopa") görmek demektir. Raymond Aron çok önceleri bu kavram karışıklığına karşı dikkatleri çekmiştir: *"Felsefi tutarlılık açısından, yaratılmamış olan, dolayısıyla da yanlılık ve yorum taşımayan tarihsel olay bulunmadığını savunmak olanaklıdır. Pratikte, ayrımlar (olaylar ve yorumları) geçerliliklerini korumaktadır. Troçki'nin Kızıl Ordu'nun örgütlenmesinde önemli bir rolünün olduğu doğrudur ya da yanlıştır; Zinoviev'in ya da Bukharin'in Stalin'in öldürülmesini tezgâhladıkları doğrudur ya da yanlıştır... Her totaliter devlet, olay ile yorumu arasındaki bağımlılığı saçmalık derecesinde zorlar."*

Kuramsal ve biçemsel ayrılıklar göstermelerine karşın bu iki eleştiri akımını "post-structuralisme" ortak başlığı altında birleştirmeye hakkımız var mı? Benim bu soruya yanıtım, evet. İkisinin de temeli Nietzsche felsefesidir. İkisinin de düşmanları aynıdır: Bir yandan evrensel değerler, adalet, ahlak, öte yandan gerçek, bilgi, bilim. İkisinin de yakınlık duydukları şeyler aynıdır: Kuvvete övgü (Nietzsche'ci bir militan olan Harold Bloom'a yakınlık buradan kaynaklanmaktadır) ve öznel idealizme yönelim (bağımsız bir dış gerçeklik yoktur yalnızca benim algılamamla vardır).

Yapıtların dış gerçeklikle bir bağıntısı olduğuna, kimi değerlerden daha

üstün değerler bulunduğuna ve bunlar için savaşmaya değdiğine inanmayı sürdürenler, bu eleştiri okulundan ne bekleyebilirlerdi? Amerikan eleştiri dünyasında bu karşı konumdan hareket eden tek fikir akımının Marksizm olması ilgi çekicidir. Bu eleştiri akımıyla ilişki şöyle kuruluyordu: "post-structuraliste" olmak istenmiyorsa Marksist olmak gerekir. Marksist olmayan Scholes bile, Marksist çizgide olmadığını gerekçelendirmede güçlük çeker. Ne var ki kimi benzerlikler, bu karşı çıkışın köktenciliğinden kuşku duyulmasına da yol açabilir. Bu bağlamda örneğin anlamları ve onların yorumunu denetleyecek *"yorumlayıcı topluluk"* fikri Marksist öğretiye yabancı değildir. Gerçekten de, her şeyin ait olunan sınıfa bağlı olarak yorumlanma durumunda olduğunu belirten bu öğreti değil midir? Komünist totaliterlik Marksizm'den durup dururken çıkmadı.

Marksizmden esinlenen eleştirinin yapıtla dış gerçeklik arasında bir bağ olduğunu ileri sürdüğü doğrudur. Ama bu herhangi bir bağ değildir (her şey bir yana, bir bağıntı olduğunu kabul etmek için sağduyuya dayanmak yeter). Marksist eleştiri kendine özgü bir tezden hareket etmektedir: Onu, dış gerçekliğin yansıması olarak yapıt değil de, yapıtın kaynağı olarak dış gerçeklik (ya da onun kesitlerinden biri) ilgilendirmektedir. Marksist eleştiri köke, nedenlere dönük bir eleştiridir; bir Marksiste, *"Tuz masanın üzerinde,"* dediğinizde, kendi kendine, "Bu söz doğru mu?" sorusunu sormaz, yalnızca, "Bunu neden söylüyor?" sorusuyla ilgilenir. Marksist eleştiri öteki köke dönük eleştirilerden (örneğin Freud'cu yaklaşımdan) sınıf kavramının geçerliliğine inancıyla ayrılır. Her açıklama, niyeti ne denli evrenselleşmeye dönük olursa olsun, önermesinin özel durumuna indirgenir; zorunlu olarak "tarihsel" dir ve önemli olan da budur.

Marksist eleştiri kimi değerlerin geçerliliğini kabul eder, tabii seçmeci olarak. Evrensel — deyim uyarsa sınıflararası — nitelikli değerleri ise öfkeyle karşılar. Bu değerleri yermede en yaygın biçimde yararlanılan tartışma yöntemi: Bir yandan soyut kavramlar ve genellemeler kullanırken (özgürlük liberalizmdir; insan hakları bireyciliktir), bir yandan da iddiaları özel durumlara indirgemektir (liberalizm uygun gördüğünüz zaman işçileri işten çıkarma hakkıdır; bireycilik çocuklarımızı pahalı okullara gönderme hakkıdır). Böylelikle "liberalizm", "bireycilik" ya da "hümanizm" hakaret niteliği kazanmaktadır. Durumunu düzeltme, bir üst düzeye çıkma yönündeki her çaba, bayağı özentiler derekesine indirgenmekte, hümanizm kolayca *"lüks banliyölerde yaşayan tuzu kuru kentlilerin ahlak ideolojisi"*ne dönüşmektedir. Marksizm ahlakın politika karşısında özerkliğini kabule yanaşmamaktadır; Marksizme göre politika ciddiye alınan sorumlu bir ahlaktır. Bu bağlamda, evrensel değerlere dönük her özlem, grubun çıkarlarını savunma adına gözden düşürülmektedir: Buna göre *"toplumun sosyalist transformasyonu"*na katkısı olan şey iyidir; değiştirilen toplumun üyelerinin konuya ilişkin düşünceleri ne olursa olsun... Hak ve adalet yerine Tarih'in güçleri yüceltilir.

Bilimin evrensellik hedefinin karşısına Marksizm tarihsel ve toplumsal gerekirciliği çıkarmaktadır; genel ahlak kurallarının yerini de özel çıkarlar politikası almaktadır. Başka bir deyişle, Marksist eleştiri yapıtların değerlerle ve dış gerçeklikle bağıntısını kabul etmekte ancak bunun evrenselliğine karşı çıkmaktadır; gerçeğin ve adaletin akıl ve mantığa değil Tarih'e dayandırılması-

Tarık Günersel

UZAY İTİRAFLARI / PROLOG

I

Kanat takmış uçuyorum yaşadıklarımın üstünde:
pikeler, ters taklalar!
  Bütün düğümlerimi çözdüm!

Sakin bir akşamüstü labirentler üstünde.
Şiir yazamam artık, belki de.

II

Fasit dairelerden kurtuldum.
  (Daha önce de kurtulmuştum.)
Yoğunluk avı:
            Zihinlerin dansı.
  Ama bir daha hiç atmayacak kalbi kalbimin üstünde.

Bütün düğümlerimi çözdüm.
Şimdi hepsi tek düğüm.

III

Hiç! Labirentlerin işgali! Şu duvara tutunmalı!
Tek bir ayrıntıyı bile fethedemedim.

---

nı istemektedir. Bu görüşler değerlendirildiğinde, Marksizmin "post-structuraliste" akıma karşıtlığının o denli köktenci olmadığı görülmektedir. Buradan da şöyle bir çıkarsama yapılabilir: Anlaşmazlık ayrıntılardadır ve her iki akım da adı hümanizm olan ortak bir düşmana karşı, yani bu durumda, bilimi ve ahlakı akıl temeline dayandırma ve bunları evrensel düzeyde uygulama çabasına karşı savaşmaktadır. Görünüşte birbirine düşman bu iki akımı kaynaştırma girişimlerinin bu denli çok olmasının, yalnızca öncülüğün (avant-garde'lığın) başını çekme gibi yüzeysel bir istekle açıklanamayacağı, bunların aralarında daha derin ilişkilerin var olduğu anlaşılıyor. Gelin bir test yapalım. Aşağıdaki sözleri kimin söylediğini biliyor musunuz? "Adalet fikri özde, çeşitli toplumlarda bir siyasal ve ekonomik gücün aracı ya da bu güce karşı bir silah olarak icat edilmiş ve kullanılmış bir fikirdir." Hayır, bilemediniz, bu sözleri söyleyen Marksist Terry Eagleton değil, Michel Foucault.

Eleştirel Bir Hümanizm İçin

Görülüyor ki Amerikan eleştirisi — adını açıkça söyleyelim — antihümanizmin egemenliği altındadır. Bu söz tatsız çağrışımlar yapabilir ve bana bu akımın yandaşlarının, çoğunlukla, öyle kıyıcı canavarlara benzemediğini söyleyecekler çıkabilir. Buna ben de pek karşı çıkmam; kaldı ki, bugün Marksistler bile kendilerini var olan sosyalist ülkelerin ve Stalin'in toplama kamplarının olumsuz imgesinden uzak tutma önlemleri almaktadır. Bu konuda benim tanıklık edebileceğim örnekler var: Paul de Man eşsiz bir insandı, Stanley Fish de öyledir. Onların kişi olarak insanlık dışı (inhumain), insanlığa yakışmaz olduklarını söylemiyorum. Söylediğim yalnızca şu: Bir yandan insan haklarını savunurken aynı zamanda ve tutarsızlığa düşmeden insan fikrinin yapısını bozmak olanaklı değildir.

Öyleyse eleştiriye hangi yol açık kalıyor? Scholes'un "eleştirel hümanizm" olarak adlandırılmasını önerdiği yol. Scholes burada, önemli olan "eleştirel" sözcüğünün anlam olarak değerini vurguluyor; ben de bu sıfatın aynı programın sahte uygulamalarına karşı bir koruyucu işlevi görmesi gerektiğini ekleyeyim. Bu hatırlatma gereksiz bulunmasın: Avrupa sömürgeciliğinin insancıl maskesinin, hümanist davayı asla unutulmayacak bir hataya nerdeyse suç ortağı ettiğini biliyoruz. O halde yapıtların dış gerçeklikle bağıntısı olduğunu kabul etmek zorundayız: "*Kanıtlama sürecimin tüm anlamı şudur:*" diyor Scholes, "*yazınsal ya da sözel metin (kurgu) ile içinde yaşadığımız toplumsal kurgu (metin) arasındaki yolu açmalıyız.*" Yapıtların değerlerle bağıntısında da şunları belirtiyor: "*Eleştirinin verimlilik boyutunu, yazınsal metinleri tasnif etmek gibi sıradan bir iş değil, incelediğimiz metinlerin işlediği, ürettiği değerleri sorgulamak anlamında çok ciddi bir işlev olarak tanımlamalıyız.*"

Çağdaş eleştirinin bu üzücü bölümünün, pek inanmamakla birlikte, hızla unutulmasını diliyorum; böylelikle belki bir önceki dönemin eleştirisini eleştirmek — ama farklı biçimde — olanağı elde edilebilir. "*Metin ne demek istiyor?*" sorusu yerinde bir sorudur ve doğru yanıtı bulmada işlevi olabilecek tarihsel, yapısal ya da başka bağlamlardan yalnızca birinin bakış açısına saplanmadan her zaman yanıtlanmaya çalışılmalıdır. Yanıtı bulmak eleştiri işlevi yönünden yararlıdır ama bununla yetinmek gerekmez. Bu soru, aldığı yanıta yönelik başka iki soruyla sürdürülebilir: "Gerçek mi?", "Haklı mı?". Böylelikle, anlayan ama üstünde düşünmeyen uzman-eleştirmenlerin ve bol bol konuşan ama yapıtlardan hiçbir şey anlamayan moralist-eleştirmenlerin kısır yaklaşımlarının üstesinden gelinmiş olur. Ancak böylelikle diyaloga her iki yönünden katılan, okur olarak yazarla, yazar olarak okurlarla konuşan eleştirmen, kendine düşen rolü tam anlamıyla üstlenebilir ve bu da belki okurlarının sayısını artırabilir. □

Çeviren: Timuçin Yekta

1970'LERDE AMERİKAN SAHNESİ

Dr. A. Didem Uslu

Sanat toplumsal yapının bir ürünüdür ve toplumsal yapıya bağlı olarak ortaya çıkar, gelişir ve değişir. Bir sanat yapıtı bir tarihsel dönemin ortaklaşa deneyimini yansıtan bir süzgeç olması nedeniyle, insanların toplumsal yaşamlarında karşı karşıya bulundukları gerçeklerin izlerini taşır. Bu açıdan bir toplumun sanatından hareketle o toplum hakkında bir görüş sahibi olmak olanaklı görünmektedir. Çünkü bir sanat yaratısı bir toplumla ilgili bilgilerle yoğrulmuştur. Aynı şekilde 1970'lerden sonraki Amerikan oyunlarında toplumda yaygın ve güncel olan sorunları ve olayları görmek mümkündür. Bu toplumda, uzak diyarlarda geçmiş bir savaşın acıları ve hiçliği vardır. Çoktan bölünmeye yüz tutmuş aile yaşamını 60'lardan sonra yitirdiği kutsal ve geleneksel konumuna yerleştirebilme endişesi ve sızısı, insanların yarattıklarına ve çevrelerine yabancılaşarak yaşama güçlerini yitirmeleri, sevgisizleşmeleri oyunlarda kendini belli eder.

1970'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde yazılan sahne oyunlarını yakından tanımak için, olanaklar devri diye bilinen 60'ların tiyatrosuna bir göz atmak yerinde olur. Aslında 1960'lara gelindiğinde. T. Williams ve Arthur Miller gibi büyük ustalar ve yapıtlarını ortaya çıkaran sanatsal eğilimde düşüş görülür. Ne var ki 60'lar ciddi ve tutarlı oyunlara düşkün olanlar için iyimserlik doludur. Böyle bir ortamı hazırlayan faktörlerden biri Amerika'daki yöresel tiyatroların büyümesi, yayılması ve tiyatro merkezinin N. Y. dışına, örneğin Houston, St. Louis, Minneapolis gibi kentlere taşınmasıydı. Bu yıllarda Off-Broadway denen Broadway dışı tiyatrolar ve Off-Off Broadway tiyatrolarında bir deney dönemi ve heyecanı yaşanır. *Happenings* ve *Hair* bu yıllarda oynanır. Cinsel ve sanatsal devrimler tiyatroya yansır ve Julian Berk'le Judith Malina'nın yaşayan tiyatrosu biçiminde gelişen, politikayla karışık bilimsel deneyler ortaya çıkar. Bu yıllara imzasını atan birçok yazarın rastlantısal olarak aynı yıllarda yapıtlar vermeleri ve tanınmaları, tiyatrolu 60'lı yılların diğer önemli bir nedenidir. Bu yazarlar arasında Edward Albee, Jack Gelber, Arthur Kepit, Le Roi Jones, Ed Bullins ve Ronald Ribman sayılabilir. Bu yazarlar üzerinde Beckett ve Ionesco'nun etkilerini görmek olasıdır.

1960'lardaki yenilik arayışları ve deneycilik 1970'lerin ortalarında yavaşlar, istek ve iyimserlik ölür. Bu gerilemenin bir nedeni deneysel tiyatroya

ayrılan finansın geri çekilmesi ve bu yüzden sahnede yeni olanakların yok olmasıydı. Buna bağlı olarak ve özellikle Vietnam savaşının geride bıraktığı etkilerle yeni yazarlar için yeşermekte olan ortam tükenir. Böylece karşı kültüre duyulan istek de azalır. Off-Broadway ve Off-Off Broadway oyunları hızını yitirir. Yeni yazarlar için durum böylesine olumsuzlaşırken, olgunluğa erişmiş ve kendilerinden çok şey beklenen önceki kuşak yazarları da yorgun görünürler. Bu yazarlar oyun yazmayı sürdürürler ancak yapıtları eskileri kadar heyecan verici olmaz. Bu ara Albee'nin *Seascape*'i ve *Lady From Dubagne*'si öne çıkarken, Kopit ve Gelber fazla bir gelişme göstermezler. Siyah Nasyonalizm'den Marksist ve Leninist oyunlara değin, geniş bir alana yayılarak yazmış olan Baralla yeteneklerini geliştiremez. Miller ve Williams oyun yazmaya devam ederlerse de, bu oyunlar fazla ilgi çekmez.

1960 sonları ve 1970 başlarında yine de önemli oyunlar yazan küçük bir grup yazar, sönük geçen yıllara yeni bir soluk getirir. Bu yazarlar David Mamet, Lanford Wilsen, David Rabe ve Sam Shepard'dır.

Yeni kuşaktan 1947'de Chicago'da doğan David Mamet'in son oyunlarından *Glengarry Glen Ross* 1983'de Pulitzer ödülünü kazanır. Bu oyunda iki dolandırıcı emlak komisyoncusu yaşlı ve kimsesiz insanların sırtından yüklü paralar kazanırlar. Ancak her türlü ahlak ve kaygıdan yoksun bu iki ana karakteri Mamet öylesine ilginç yaratmıştır ki, bu olumsuz kişilerin sevimli bir yanı gözlenir. Oyunlarında Mamet parasız pulsuza arka çıkmasına rağmen, Amerikan iş yaşamındaki kedi-fare, göze göz, dişe diş ilişkisi içindeki sürekliliği çok net canlandırır. Her iki karakter (yaşama bağlılığı ve işbilirliği yüzünden başarı sağlayan genç bir adamla artık şansı yok olmaya yüz tutmuş, yitirdiklerini tekrar ele geçirmek ümidiyle hırsızlığa yeltenen ve oyunun sonunda tutuklanan daha yaşlı bir adam) her şeye rağmen yaşantılarını sürdürürler. Toplumda, açıkça dolandıranlarla yaptıklarının üzerine örtü çekerek dobralık adına aldatanların dünyası arasındaki bu iki adamı Mamet anlayabilmiş ve bunu çok iyi dile getirebilmiştir. Oyunun garip olan yanı, bizim de bu adamları suçlamadan yargılayabilmeye zorlanmış olmamızdır. Bize satmak istedikleri, hiç var olmamış bir arazi parçası için çok öfkelenebileceğimiz bu iki vurguncuyu, oyunda hoşgörüyle karşılamamızın en önemli nedeni yazarın dili kullanmaktaki ustalığında yatar. *Glengarry Glen Ross* üslup ve içerik açısından Mamet'in ilk oyunlarını anımsatmasa da, en iyi oyunlarından biridir.

Mamet'in 1976'da Obie ödülü kazanan, Broadway'deki *Tonys*'in Off-Broadway benzeri bir oyunu *The American Buffalo*'dur. Bu oyunda Mamet pılı pırtı satan bir dükkân sahibinin hiç gerçekleşmeyecek bir para kolleksiyonu hırsızlığını planlamasını ve uygulamaya çalışmasını konu olarak ele alır. Kapitalist Amerikan toplumunda olanlar ve karakterlerin toplumsal değerlere tavırları oyunun aksiyonundan daha önemlidir. *The American Buffalo*'da anahtar sözcük buffalo'dur. Buffalo Kuzey Amerika'da yaşayan yerel bir hayvan ve aynı zamanda (dükkân sahibinin göz diktiği koleksiyondaki) eski beş sentliktir. Argo olarak ise bu sözcük teslimiyete zorlama anlamındadır. Aslında aksiyonun hedefi Amerikan iş ahlakı konusunda gizli bir eleştiridir. Dükkânına gelip üzerinde yaban öküzü kafası bulunan parayı satın alınca, Don müşterisinin evinde bu türden daha başka paralar olduğuna inanıp başarısız ve

sonuçsuz bir hırsızlığa kalkışır. Mamet bir söyleşide bu konuda şöyle demiştir: "Bizler iş denen her türlü küçük veya büyük ihanetlere ve ahlaksal uzlaşmalara özür bulabiliyoruz. İş dünyasının emrinde olan lumpenproletarya veya borsa tellalları veya birleşmiş avukatların arasında hiçbir fark yoktur. Amerikan mitinin bir bölümü, olumsuz amaçların belli bir noktaya kadar kabul edilmesidir." Oyun sürdükçe hiçbir şey bir sonuca varmaz. Darkafalı vurguncular hiçbir zaman gelmeyen Fletcher adındaki bir kişiyi beklerler. Bu bekleyiş sırasında üçü birbirlerine düşerler. Tartışmanın can alıcı bir noktasında, Teach, Bob'un başına ordan eline geçirdiği bir eşya parçasıyla vurur ve oyun, öbür iki adam gerçek kurbanları Bob'u hastaneye götürürken sona erer.

Mamet'in oyunlarında çok az olay olduğundan, esas heyecan dilin kurnazca kullanılmasından kaynaklanır. Sahnede oyun kişilerinin konuşmaları arasındaki duraklar ve sessizlikler sahnede söylenebilecek herhangi bir sözden daha etkili olur. Bu açıdan suskulu tiyatrodaki gibi ilerleyen oyun Harold Pinter'inkilere benzer. Genellikle az karakterin rol aldığı oyunlar, ufak fakat vazgeçilmez bir noktayı kusursuzca dile getirir. Ancak oyunlarının odak noktası insanın iç dünyası ve ilişkileri, özellikle bir insanın bir diğerini kumanda veya kontrol etme biçimidir.

1937'de doğan Lanford Wilson'un oyunları Mamet'inkilere tamamen zıt bir yapıdadır. Mamet Amerikan İngilizcesindeki anlam gölgeleriyle açık saçıklığı ve girift çarpıklığı kurnaz deyişle işleyen bir minyatürcüdür. Öte yandan Wilson'un oyunlarında toplumdan sürülmüş olmak gibi ortak bir kaderi paylaşan çok farklı ve çeşitli düzeylerden ve sınıflardan geniş bir insan grubu olayları sürükler. Wilson'un bu kalabalık insan kullanma özelliğine, hem ilk oyunlarından *Balm in Gilead*'de (1966) hem de son yapıtlarından, 1960'ların olaylarında yolunu yitirmiş insanlarla dolu *Fifth of July*'da rastlanır. Son zamanlarda New York Circle Rep. Co. ve Off-Broadway tiyatrosunun değişmez oyun yazarı olarak başarı kazanan Wilson, bu yapıtında Doğu Manhattan'ın aşağısında bütün gece hizmet veren bir lokantada 60'lı yılların çok çeşitli tiplerini (eroinmanlar, uyuşturucu düşkünleri, kimsesizler, amaçsız serseriler) bir araya getirir.

Gevşek dokulu oyunlarından birinde, uyuşturucu satmak için yerel bir suç kurumundan büyük bir meblağ para çeken genç bir adam, Chicago'lu genç, saf ve kimsesiz bir kızı tanıyınca, giriştiği işten kurtulmaya uğraşır. Ancak geriye dönüş için gecikmiştir ve oyun sonunda halk tarafından bıçaklanır. Oyunun asıl ilgi alanı bu oldukça geleneksel aksiyon değil, her birinin anlatacağı yaşanmış bir öyküsü olan dışlanmış karakterler arasındaki çeşitli konuşmalardır.

N.Y. yapımlarında Wilson oyunlarının kusurları birtakım zekice eklenmiş sahne direktifleriyle kamufle edilir. Bu şekilde bir öyküden diğerine geçerken hızlı ışık montajefektleri sayesinde bütün bu işsiz takımının ümitsiz beklentisi, arzu ve yok olmuşluk tablosu vurgulanır.

Wilson'un sahne başarısı 60'ların deneysel Off-Broadway hareketlerinden doğar. Yıllar geçtikçe bir oyun yazarı olarak olgunlaşır ama yapıtları geliştikçe, oyunlarının konuları daha az sürükleyici ve aksiyonun sonu çabuk tahmin edilebilecek bir biçim alır. Ancak Pulitzer ödülü aldığı *Talley's Folly* (1980) gibi daha sevimlileşir. Wilson 1960'ların café tiyatrolarından 1980'lerde

Broadway sahnesine atlarken (yine de Circle Rep.'le sıkı bağlarını koruyarak), Broadway seyircisine "ciddi tiyatro" sağlama olanakları bulur. Ancak yaptığı bu değişimin kendi yeteneğini tehlikeye sokup sokmadığı tartışılır.

Wilson'un Off-Broadway'den Broadway'e dönüş yaptığı ilk oyunu, en beğenilen sahne yapımı olan *The Hotel Baltimore*'dır. Bir zamanlar zarif ve güzelken, zamanla köhnemiş bir otelde geçen olaylarda Wilson her zamanki gibi birçok karakteri (genç ve yaşlı hayat kadınları, kaçaklar, serseriler) bir araya toplar. Oyunun geçtiği ortam oyunun ana mesajını öne çıkarmak açısından önemlidir. Aslında bir zamanlar muhteşem ve gösterişli olan Otel Baltimore, şimdiki loş ve solgun iç dekoruyla açıkça Amerika'nın son durumunu anlatır. Otelde kalan kişiler herhangi bir şeyi paylaşma gereksinimindedirler. Çoktan parçalanmış ve ufalanmış bir dünyada kişinin bir şeye inanmak, bir dala tutunmak isteği oyunun asal düşüncesi ve aynı zamanda en önemli paradoksudur. Oyunda sadece "Kız" diye geçen bir sokak kadını kendine sürekli isimler bulur ve fikrini sık sık değiştirir. *The Hotel Baltimore*'da dünya gerçekten (belki de çok açıkça) inanmak gereksiniminde olanlarla inanamayanlar arasında bölünmüştür. Kayıp büyükbabasını otelde aramaya gelen bir genç adam, orada başka bir şey keşfedince, uzun zamandır sürdürdüğü araştırma işini aniden bırakır. Bu kötümserliğin karşısında yerli bir sokak kadınının sonsuz umudu vardır. Oyun biterken, aralarında yaşamdan en fazla şeyi bekleyen ve her şeyi kötü gözle gören April Green, otelde ablası tarafından terkedilmiş bir gence dans etmesini öğretir. Jamie'nin son sözleri olan, "Bana nasıl olduğunu anlat!" sözü, April'in ölüme tepkisini ve oyunun mesajı olan "umutsuzluk anında bile umut ihtiyacı"nı ortaya koyar.

Fonda ciddi gölgelerle bezenmiş bir komedi olan *The Hotel Baltimore* içindeki düşüncelerin yalınlığı ve bir grup altın kalpli sokak kadınının inanılması zor beraberlikleri yüzünden kusurlu sayılabilir. Ancak oyunun ilerleyişi, hızı ve popüler olmasını sağlayan komik yönü bu oyuna beğeni kazandırmıştır.

David Rabe 1940'da Philadelphia'da doğmuştur. Kadere ve umuda sarılan insanları anlatan E. O'Neill'in *The Iceman Cometh*'ini ve daha geçmişlerde Çehov'un trajikomedilerinin geleneğini izleyen Lanford Wilson'a karşılık, David Rabe Amerika'nın Vietnam yarası hakkında yazdığı ve Vietnam Trilogy dediği üç oyunla bu konuyu deşmek ister. *The Basic Training of Paulo Hummel, Sticks and Bones* ve *Streamers* adlı bu üçlüyle Rabe, Amerika'nın en iyi oyun yazarlarından biri olarak görülmeye başlanır. Az oyun yazmasına rağmen *(Oresteia*'ya benzer tüyler ürpertici bir oyunla beraber toplam altı tane yazmıştır), özellikle Vietnam konusunda Amerika'da yazılmış en iyi oyunları üretmesi, onu Amerika'nın en yetenekli oyun yazarları arasına sokmuştur.

The Basic Training'de (1971) David Rabe, askeri indoktrinasyonun zekâ düzeyi normalin biraz altında bulunan bir genç adam üzerindeki etkilerini ekspresyonizmi realizmle yoğurarak anlatır. *Streamers*'da ise korkunun küçük bir grup erkek üzerinde yaptığı değişimleri ortaya çıkarmak için natüralist bir yöntem kullanır. Savaşın en başında A.B.D.'deki bir kışlada kurgulanan oyunda, oyunun asal imgesi "streamer" adındaki paraşüt, kendisine bağlı kişiyi havada ümitsizce çırpındıracak bir şekilde açılmaz. Oyunun sonunda bütün oyun kişileri gelecekten ürkmüş, başdöndürücü bir hızla aşağı düşen "strea-

Ahmet Erhan

UYKUSUZ LEYLÎ

Leylî okudum ölümün okulunu
Beş-taş oynayarak yıllarla
Yüzümde bir mecburi hizmet solgunluğu
Uçkuru düşük bir acının ayazında

Leylî okudum...aklım karışık, bıyıklarım gürdü
Ömrünü parselleyip alkole imar izni çıkarmakla uğraşan
Bir memur, dayardı yüzüme yüzünü
Uzun uzun içerdik her akşam

Leylî okudum ölümün okulunu
Ben çalışkanıydım intiharların — ip, ilaç ya da
Sınıfta kaldım okşadım diye oğlumu
Tayinim çıktı yaşamın doğusuna..

---

mers" haline dönüşürler.

1969'da yazılıp 1971'de sahnelenmiş olan *Sticks and Bones* belki de David Rabe'in en taşkın oyunlarındandır. Oyun oldukça gerçekçi ve tipik denebilecek bir Amerikan aile yaşamı içinde geçer. Aslında oyun Rabe'in Amerikan düşü hakkında yazdığı zeki bir hicivdir. Kişilerinin adlarını 1950'li yıllarda popüler olmuş bir TV komedisinden alan oyunda, baş oyun kişisi David evine kör dönen bir Vietnam askeridir. (Oedipus gibi kör ve görme duyusundan yoksundur.) David yaşadığı korkunç öfke ve düşmanlıklardan sonra ailesinde paylaşılan Amerikan değerlerine uyum sağlayamaz. Ailesi ve erkek kardeşleri ona Vietnam günlerini unutturmaya çalışsalar da, David gördüklerini belleğinden silemez. Oyunun sonunda ortama adapte olamayan David, bir tehdit öğesi ve toplumdışı bir kişilik haline gelerek yok olur. Dehşet verici bir sahnede, ailesi ve erkek kardeşi bileklerini kesmesi için ona jilet ve (üzerinde horoz resimleri bulunan) bir havlu getirirler. Her ne pahasına olursa olsun, ailenin mutluluk ve zenginlik düşü yarıda kesilmemelidir. Bu yüzden çevresinde gelişen olayları açıkça görebilen, dışlanmış ve kör David bozuk döngünün dışına çıkmaya zorlanır.

1940 yılında doğan Sam Shephard belki de sinema oyunculuğu nedeniyle, bu dört yazar arasında en tanınmış olanıdır. Shephard da, Wilson gibi, 1960'lı yılların ortalarında kendini göstermeye başlamıştır. İlk yapıtı düzensiz olmakla birlikte niteliği ve niceliği açısından şaşırtıcıdır. Öbür üç oyun yazarının modern tiyatronun kabul edilmiş geleneklerini gözönünde bulundurduklarını söyleyebiliriz. Ancak Shephard Amerikan pop kültürünü kullanıp bunu

sahneye getiren gerçekten özgün bir yazardır. İlk yazdığı oyunlarda kahramanları dış dünyadan türemiş rock müzisyenleri, kovboylar, uyuşturucu tutkunları, aylaklar, uygunsuzlardır. Aynı şekilde Shephard'ın kompozisyon yöntemi de olağandışıdır. Çağrışım kolaylığı oluşturduğu için, sevdiği jazla oyunları arasında bir yakınlık kurar ve sık sık oyun kişilerini değişime uğratır. Aslında Shephard'ın oyunlarında karakterden söz etmek biraz zordur, çünkü oyunlarındaki karakter dokusu o kadar durağandır ki (Strindberg'in son oyunları gibi), onları genellikle kökeninde bulunan düşsel veya sürrealist bir asal benzetme veya görsel imge tanımlayabilir.

Son oyunlarında Shephard ilk oyunlarındaki düşsel uzgörüden uzaklaşmış, Harold Pinter'inki gibi değişik bir realizme yakınlaşmıştır. Bu yapıtlarında daha az atılgan ama öncekine kıyasla daha fazla hırslıdır. *True West, Curse of the Starving Class* ve *Buried Child*'da Amerikan mitiyle haşır neşir olur.

Pulitzer kazanmış *Buried Child* (1979) kendi alanında ve savaş sonrası Amerikan oyunları içinde en iyisidir. Amerikan düşünü işleyen birçok oyun gibi bu oyun da aile ortamında geçer ve oyunun vurguladığı ana düşünce, düşler için bir depo durumunda olan aile yaşantısıdır. (Bu yönden *Death of a Salesman*'a benzer.) Oyun büyükbaba, Dodge ve Vince çevresinde döner. Evlatlardan biri ölmüş, biri akıl hastası, diğeri de sakattır. Vince bu yaşantıya kız arkadaşı Shelley'le dışardan katılır. Aile içinde saklanmış bir sır, dördüncü çocuğun Dodge tarafından öldürülmüş ve arka bahçeye gömülmüş olması ortaya çıkar. Durgun suları bulandırmak üzere gelmiş Vince'i kimse tanımaz. Akıl hastası olan oğul eve sürekli eli kolu sebzeyle (mısır, havuç) dolu gelip, bunları Dodge'un kucağına bırakarak Dodge'un öldürdüğü gayri-meşru çocuğu hatırlatır. Aslında Vince'in dönüşü Dodge'un ruhunun yeniden canlanmasıdır. Oyunun sonunda Vince büyükbabasının yattığı şekilde divanda yatar. Kız arkadaşı Shelley (ümit ve idealizm anlamında sembolik bir isim) evden ayrılmıştır. Vince de Dodge'dan kalan tahta geçmek üzere hazırlık yapar. Işıklar kararırken, Tilden eve harap bahçeden getirdiği gömülmüş çocuktan arta kalanları taşıyarak girer. Oyun geçmiş ve şimdiki zaman, düş ve gerçeklik, ölüm ve doğum gibi simgeler yüzünden düzenli ve beklenen bir sonu önler.

1970'lerden sonra Amerikan deneysel tiyatrosunda bir yavaşlama görülür. Yine de yazılan oyunlarda, teknolojik bir toplumun yapısal öğelerini ve belirgin niteliklerini o toplumda yaşayan insanlardan yola çıkarak çözümleyebiliriz. Sermaye birikimi, yüksek düzeyde teknoloji kullanımı ve endüstri gibi ekonomik gelişmeler, insanlararası ilişkilerin ve toplumsal yapıların köklü bir biçimde değişimine neden olur. Bu durumda sahne oyunları toplumsal çelişkilerin tanınmasına ve daha sonra da giderilerek dengenin sağlanmasına yardımcı olmaya çalışır. □

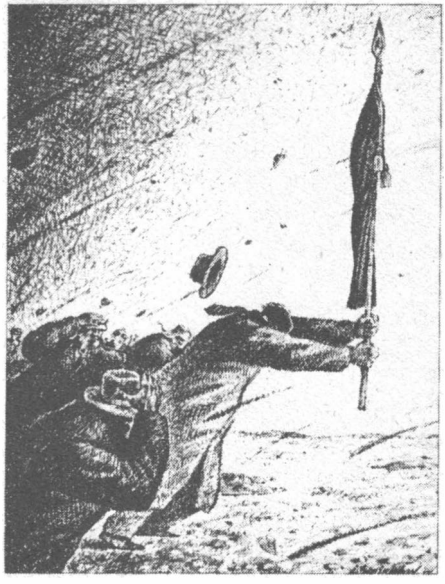
İLHAN BAŞGÖZ

Folklor Yazıları

ADAM YAYINLARI

KARİKATÜRÜN ELEŞTİRİSİ

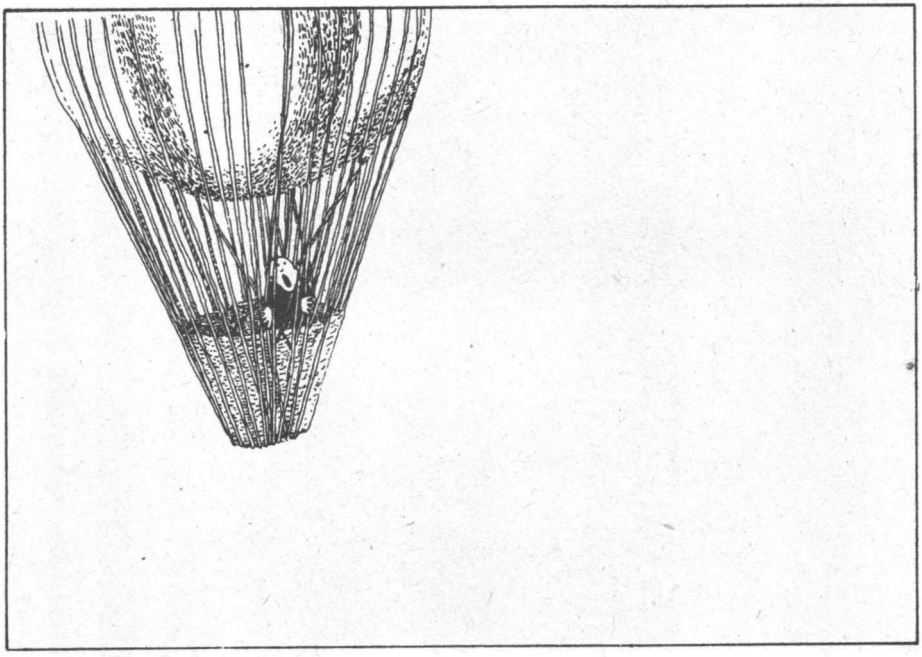
Üstün Alsaç



Igor Simirnov

Türkiye'de kimi alanlar var, nedense eleştiri dışında kalmışlar. Yok, hemen aklınıza başka şeyler gelmesin, değinmek istediğimiz konu sanat sınırları içinde kalıyor. Söze şöyle de başlayabilirdik: Kimi yaratı alanları için henüz sağlıklı bir eleştiri ortamı oluşmamış, bu alanlardaki eleştiriler bölük pörçük, dağınık, hatta çoğu kez yazılı biçimde bile değil. Bu bir eksiklik. Hangi sanat söz konusu olursa olsun bütünlenmesi için kimi yan uğraşlarla desteklenmesi gerekiyor. Onun tarihine, gelişmesine ilişkin bilgi üretmek bunlardan biri. Sanatçılarını, onların çalışmalarını tanıtmak, yorumlamak bir başkası. Sanatçıların, yapıtların eleştirilmesi de bunlardan biri, hem de çok önemsiz olmayan bir tanesi. Çünkü eleştirinin denetleme işlevi var, gerek yaratıcıları, gerekse izleyicileri yönlendirici, uyarıcı, bilinçlendirici bir işlev bu, o nedenle önemli. O olmayınca dikensiz gül bahçesi gibi hep bir eksiklik oluyor. Karikatür de eleştirisi olmayan yaratı alanlarından biri.

Karikatür bugün oldukça önemli bir sanat durumunda. ülkemizde çağdaş karikatürün yüz yılı aşkın bir geçmişi var, kendine özgü bir gelişme çizgisi izlemiş. Uluslararası alanda başarılar kazanmış ünlü sanatçıları var. Karikatür



Ronny Bandiera ile Jan Meısner

ayrıca günümüzde büyük bir sevilirlik düzeyine ulaşmış durumda, hatta çok yaygın bir dışavurum aracı olarak kullanılıyor bile denebilir. Özellikle gençler ona büyük ilgi gösteriyorlar, kimi ülke ya da dönemlerle karşılaştırıldığında çok sayılacak sayıdaki gülmece dergilerini izliyor, kendileri de karikatür yaparak onlara katkıda bulunuyorlar.

Yakın zamanlara kadar pek önemsenmezdi ama karikatür bugün artık belli bir saygınlık da kazanmış durumda. Karikatürlere ve çizerlerine ilişkin haberler daha çok yayımlanıyor. Sanat dergileri de bu yaratı alanının ürünlerine yer veriyor, yaratıcılarına ilişkin yazılar, incelemeler koyuyorlar. Yarışmalar açılıyor, sergiler düzenleniyor, karikatürler kitap ya da kutlama kartı biçiminde yayımlanıyor. Yani bir şeyler oluyor sürekli. Ama önemli bir eksiği var karikatürün, bir eleştiri ortamına sahip değil. Ne türde olursa olsun, karikatür alanındaki yaratılar eleştirilmiyor, böylesine çok üreticisi ve tüketicisi olmasına karşın bu alanda eleştiri henüz kurumsallaşmamış. Bir sanat dalının bu denli denetimden uzak olması kimi sorunları da birlikte getiriyor.

Bunun son örneğini 7. Uluslararası Simavi Karikatür Yarışması'nın sonuçlarında görmek olası. Bu yarışma bugün Türkiye'de düzenlenen en önemli karikatür etkinliklerinden biri. Seçiciler kurulu hem Türk, hem yabancı ünlü adlardan oluşuyor. Yarışmaya katılan yapıtlar düzenli bir biçimde özel olarak bu amaç için hazırlanmış kitaplarda yayımlanıyorlar. Bu yıl yedincisi düzenlendiğine göre belli bir durmuş oturmuşluğu da var. Gelin görün ki, ödüle değer bulunan karikatürler hep tartışmaya açık oluyorlar. Özellikle bu yılkiler gerçekten zayıf. Şöyle de söyleyebiliriz: Gazete ve dergilerde yayımlanarak Simavi Karikatür Yarışması'nda derece aldığı bildirilen karika-

Mustafa Remezani

türler, çok sayıdaki Türk gülmece dergilerinden hangisine, gönderilse, bir tanesi bile yayımlanmaya değer bulunmazdı. Yani günümüzün Türk karikatürü ile bu karikatürlerin yolları başka başka. Peki nasıl oluyor da üç yüz bin, beş yüz bin baskı sayılı Türk gülmece dergilerinin basmayacağı nitelikteki karikatürler böylesine önemli ödülleri alabiliyorlar?

Sorunun yalınkat bir yanıtı yok doğal olarak, pek çok etken var böyle bir seçimde rol oynayan. Ama şurası bir gerçek ki, bunlar dile getirilmedikçe, yani ödüle değer bulunan yapıtlar şimdiye kadar olduğu gibi eleştiriden uzak kaldıkça, bu tür çelişkiler sürüp gidecek. O nedenle bu konu üstünde biraz durmakta yarar var.

Karikatür eleştirilmesi zor bir sanat. Bu biraz da onun yapısından, tarihsel gelişmesinden kaynaklanıyor. Karikatür, iletim ortamı olarak basılı gereçleri kullanan bir sanat. Yapıtlar, çoğunlukla bir gazete ya da dergide basılarak çoğalacağı düşünülüp hazırlanıyor. Yaşam süresi de çok kısa, bir sonraki derginin, bir sonraki gazetenin çıkışına kadar. O nedenle karikatür keskin görüş, hızlı kavrayış gerektiren, anlatacağını da kısa ve özlü bir biçimde iletmek zorunda olan bir sanat. Yani karikatür gerek gülmecesi, gerek çizimiyle bir anda parlayıp sönen bir kıvılcım gibi. Bu denli kısa yaşamlı bir şeyi incelemek, eleştirmek kolay değil. Sanatçıların zaman içinde biriken yapıtları, bunların kitap biçiminde toplanması gibi şeyler buna olanak sağlayabiliyor.

Karikatürün eleştirisi nasıl olabilir? "Çizgiyle gülmece yapma sanatı..." tanımının belirttiği gibi, karikatürün iki öğesi var: Çizgi ve gülmece. Bir karikatürü değerlendirirken hem çizgisinin anlatım gücüne, hem de bu çizginin

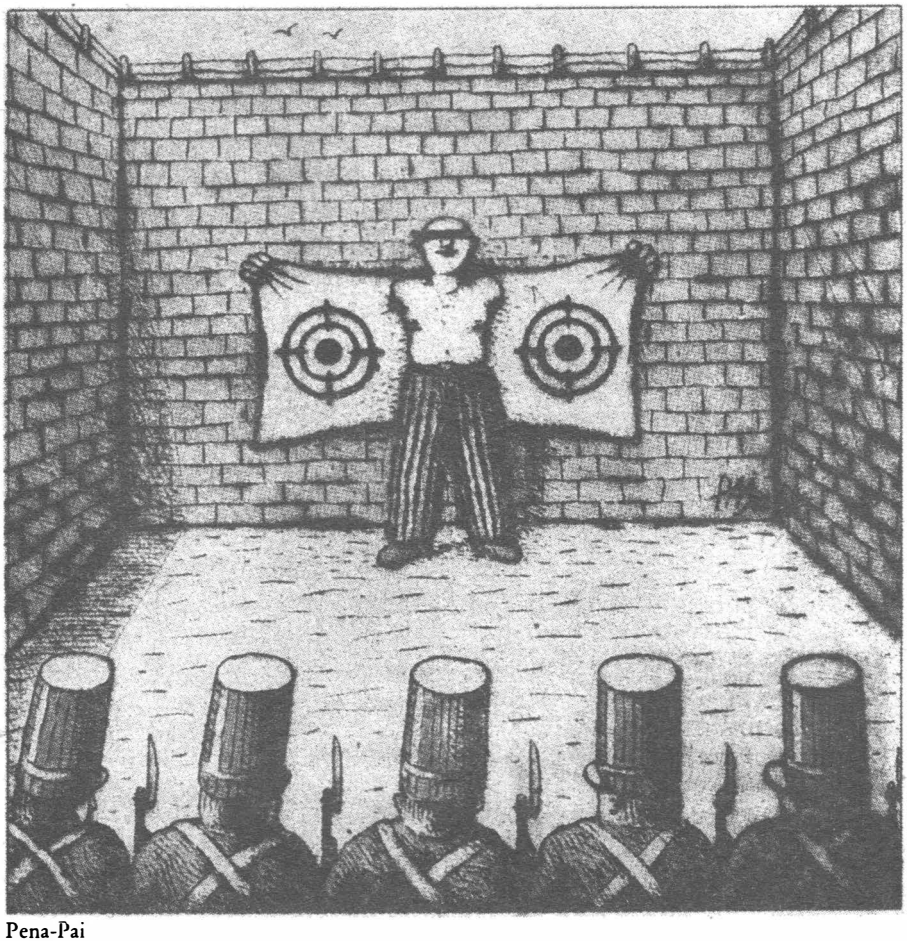
taşıdığı gülmece yüküne bakmak gerekiyor. Bunlardan birini biçim olarak nitelendirirsek ötekine de içerik diyebiliriz. Başarılı bir karikatür hem biçim, hem içerik açısından bir özellik taşıyabilmeli.

Örnek olarak onları andığımıza göre, dilerseniz gene bu yılki Simavi Karikatür Yarışmasında dereceye girmiş karikatürlere bakalım. Birincilik ödülünü SSCB'li karikatürcü İgor Simirnov'un yapıtı kazanmış. Bu karikatürün çizgisi gerçekçi bir resim gibi. Oranlar, düzenleme, derinlik duygusu veren öğeler, devinimin anlatılması, ışık-gölge düzenlenişi bir tarama ya da kazı resime benziyor. Çizimde herhangi bir abartma, vurgulama, biçemleştirme söz konusu değil. Başka bir deyişle, bu karikatür karikatür gibi bir karikatür değil de resim gibi bir karikatür. Anlatılan şeye katkısı olmayan pek çok ayrıntı ve gereksiz taramalarla doldurulmuş, bu onu daha güç okunur kılıyor.

Çizgi olarak önemli bir özellik taşımay bu ~~bu~~ karikatürde güçlü esen bir yele doğru yürümeye savaşan insanlar anlatılmış. Kiminin şapkası uçuyor, kimi yüzünü örtmüş. Buradaki gülmeceyi çözmek güç. Ortada gülme duygusu uyandıracak, güldürerek düşündürecek bir şey görünmüyor. Bir çelişki, bir karşıtlık, dolaylı bir anlatım da söz konusu değil, olduğu gibi dümdüz söylenmiş işte, insanlar karşılarına çıkan bir güçlüğe direniyorlar. Sanatçı akıntıya kürek çeken insanları betimlemeye çalışmış-üstelik bunu da çirkin, gerçekçi olmaya özenip onu bile beceremeyen bir çizimle yapmış. Öyle ya, resimdeki insanlar o güçlü esintiye karşı koymak için iyice öne eğilmişler ama en öndeki adamın elinde tuttuğu sopa nedense dümdüz duruyor, ucuna bağlı bayrakla püsküller ise rüzgârdan hiç etkilenmeden aşağı sarkıyorlar. Acaba gülmece burada mı gizli, yani her şeyin fırtınadan etkilenmesine karşın adamın elindeki sopa ile ona bağlı bayrak ile iplerin kımıldamadan duruşundaki gülünçlükte mi? Bayrak sopası gibi şeyin ucu bir kalem ya da fırçayı anımsatacak gibi sivri yapılmış. Bununla dış baskılara direnen sanatçıların kullandığı araçlar mı simgelenmek istenmiş? Dolayısıyla da insanın, sanatçının her şeye karşın doğru bildiğini söylemesi gerektiği mi anlatılmış? Eğer öyle ise bu çok karmaşık ve dolaylı bir anlatım, gülmece yanı da yok. Üstelik kalem ya da fırça da öyle sopa gibi düz olmaz, tutulacak yerine doğru biraz kalınlaşır. Kısacası bu yapıt karikatürün ne özüne, ne sözüne uygun, hem kötü çizilmiş, hem gülmece duygusundan yoksun.

Yarışmanın öteki derecelerini alan ya da paylaşan karikatürler de benzer özellikler taşıyorlar. Ama onlar, hiç değilse, daha yalın bir karikatür çizgisi tutturmuşlar, gereksiz ayrıntı ve taramalarla insanın aklını karıştırmıyorlar. Ne var ki onların da gülmece anlayışları zayıf. Hiçbiri anlık bir kıvılcım değil, uzun uzun bakılsa bile çözülemeyen mesajlar iletmeye çalışıyorlar, belli ki kendileri de uzun uzun tasarlanılarak yapılmış ağır kanlı yapıtlar. Ronny Bandiera ile Jan Meisner'in çalışması ikincilik ödülüne değer bulunmuş, Pena-Pai ile Mustafa Remezani'nin karikatürleri de üçüncülüğü paylaşmışlar. Türkiye'de yayımlanan gülmece dergilerinin hiçbirinde böyle dolambaçlı anlatımlar kullanan karikatürlere rastlanmıyor. O zaman da insan kendi kendine bunların özelliği ne ola ki bu ödüllere değer bulunmuşlar diye sormadan edemiyor.

Yukarda da değindik, böyle bir yarışmada ön sırayı alan yapıtların seçimini etkileyen pek çok etken oluyor. En büyük yük doğal olarak seçici



Pena-Pai

kurullarda. Bu yıl Sedat Simavi Karikatür Yarışması Seçici Kurulu'nda Türkiye'den Semih Balcıoğlu ile Ali Ulvi Ersoy varmış. Fransa'dan Roland Topor, Polonya'dan Jerzy Flisak ve Arjantin'den Joaquin Salvador Lavado (Quino) da yabancı üyeler. Başka bildirişim örneklerinde görüldüğü gibi, karikatürde de bir verici (sanatçı), bir alıcı (izleyici) ve bir de mesaj (karikatür) oluyor. Verici ile alıcının aynı dili konuşmaları, aynı kültür değerlerini paylaşmaları gerek, yoksa karşılıklı anlaşma sağlanamıyor, mesaj gitmiyor, bildirişim gerçekleşmiyor. Gülmecede de göreli olan, nesnel olmayıp öznel olan, evrensel değil, yerel olan bir yan var. Kullanılan imler, imgeler, simgeler ortak olan, herkesçe paylaşılan bir birikimden çağrışım yapmazlarsa anlam taşımıyorlar. Kendi kültürlerinden insanları kahkahaya boğan kimi Anglo-Sakson gülmecesi örneklerinin Türk izleyicisinde tepki uyandırmaması bundan kaynaklanıyor. Şimdi, eğer eğilip bükülerek fırtınaya direnen insanların elindeki bayrak uçuşmuyor, bu da simgesel çağrışımlar yoluyla belli bir kültürün insanlarında gülmece duygusu uyandırıyorsa, Türk izleyicisi açısından yapılacak bir şey yok demektir. Olsa olsa yarışmayı düzenleyenlerden bundan sonraki yarışmaların seçici kurullarına Türk gülmece anlayışına yakın seçimler yapacak üyeler bulmaları istenebilir. Gene de Seçici Kurul büyük iş

başarmış: Kısa bir süre içinde 560 sanatçının 780 yapıtını inceleyip en iyisini bulmak kolay bir iş değil. Simirnov'un yapıtını birinciliğe değer buldularsa, siz varın dereceye giremeyenlerin ne düzeyde olduklarını düşünün.

Yukarda karikatür dergi, gazete gibi yayınlarda basılıp çoğaltılmak amacıyla yapılır dedik. Bu karikatürün tarihsel gelişmesi açısından doğru, günümüzde de bu sanata ilişkin üretilerin büyük bölümü bu kategoriye giriyor. Ama bir başka karikatür daha var, o da yarışma ve sergi karikatürü. Bunu karikatürün incelmişi, evcilleşmişi, salon karikatürüne dönüşmüşü diye nitelendirmek olası. O artık öteki karikatür gibi güncel konular arasından seçilen çarpıcı bir çelişkinin abartılmış birkaç çizgiyle çabucacık anlatılıvermesinden doğan anlık bir kıvılcım değil. Sanatçının uzun uzun üstünde düşündüğü, kurgusundan düzenlemesine kadar çok çeşitli anlatım ve iletim biçimlerini denediği, araştırdığı bir yaratı türü. Bu karikatürün çoğaltılma diye bir kaygısı yok, o nedenle de anlatacağını iletmek için büyük bir rahatlıkla çok karmaşık grafik yöntemler, gölgelemeler, taramalar, noktalamalar, püskürtme teknikleri, hatta renk kullanabiliyor. Anlatımlarında da öteki grafik sanatlarda olduğu gibi elden geldiğince yazıdan kaçıyor, iletim işlevini yalnızca grafik anlatım yükleniyor. Doğruyu söylemek gerekirse onun da çekici bir yanı yok değil, ama kazıresim, taş ya da tahta baskı türünden kimi öteki grafik sanat ürünleri gibi tekil örnekler olarak kalıyorlar, çok sayıda basılıp yayılmaları olanaksız çünkü tıpkı öteki grafik sanat ürünleri gibi duvara asılmak üzere yapılıyorlar, bu da onların belli bir büyüklükte olmasını gerektiriyor. Küçültüldükleri zaman üstlerindeki ince işlemeler karışıyor, birbirine geçiyor, renkler bozuluyor — dolayısıyla da anlatım olumsuz biçimde etkileniyor.

İster ressam, ister mimar olsun, çizgiyle, çizimle uğraşan her sanatçı, zaman zaman bu incelmiş grafik tekniğinin, bu dolaylı anlatım biçiminin çekiciğine kapılıyor, kendi de bu tür yapıtlar üretiyor. Karikatürcülerin de buna yöneldiği oluyor doğal olarak. Ama bu yol, gücünü "çoğaltılabilir" olmaktan alan gerçek karikatürün yolu değil. Bu, sergi ve yarışma karikatürünün yolu. Dikkat ederseniz usta karikatürcüler bu tür yapıtlar vermekten kaçınıyor, yarışmalara katılmıyorlar. Hatta bir bölümü seçici kurul üyesi olmak bile istemiyor.

Salon karikatürünün Türkiye'de yaygınlaşmasının ilginç bir öyküsü var. 1960'lı yıllarda Türk karikatürü bunalımlı bir dönem geçiriyor. Bırakın dergilerde, gazetelerde şimdiki gibi çok sayıda karikatür basılmasını, ekler yayımlanmasını, gülmece dergileri bile yaşamlarını sürdüremez oluyor. Karikatür sanatçıları başka uğraşlara yöneliyorlar. Bu sırada, biraz da 1950'li yılların sonuna doğru yabancı ülkelerde düzenlenen ve Türk karikatürcülerinin buralarda kazandığı başarı nedeniyle yurt içinde de duyulan karikatür yarışmalarının etkisiyle, Türkiye'de de kimi uluslararası nitelikte yarışmalar, onları izleyen sergiler düzenleniyor, bunlar karikatür ortamına bir canlılık getiriyorlar. Bu yarışmalara Doğu Bloku ülkelerinden sanatçılar da katılıyorlar, hatta yabancı katılımcıların çoğu bunlardan oluyor. Bu ülkelerde açılan yarışmalara da Türk sanatçıları yapıt yolluyorlar, kısacası bir alışveriş oluyor.

Toplumcu yönetim biçimini benimsemiş olan bu ülkelerde o zamanlar karikatürün farklı bir konumu var. Başka yerlerde olduğu gibi serbest bir karikatür piyasası yok. Devlet her şeyi olduğu gibi gülmece dergilerini de

Elif

SU BOYUNCA...

"Sevgi mi gitti önce
gün mü,
gelen

dün mü
yarın mı?.."

Baktı ışığa
güneş doldu gözleri

"O kim?"

aldı
söz oldu

"acımadı mı elleri?"

Üşümesin
çocuklar düşlerinde
diye

"Şimdi
geceye mi batık?"

Su boyunca
yürüdü-gitti sonra
bulmak için
yeni bir söz,

"yolu sonsuzluktan yana..."

13 Kasım 1988 NY

denetim altında tutuyor, karikatürler bir güvenlik supabı işlevi görecek gibi ancak yönetimin istediği oran ve ölçüde çelişkilere değiniyor, eleştiri getirebiliyorlar. Bu ülkelerde karikatürcülerin yetişmesi de farklı. Hemen hepsi bir güzel sanatlar okulunu bitirmiş oluyor, yani grafik anlatım yollarını çok iyi biliyor, onları yapıtlarında kullanıyorlar. Hem iyi bir çizer olmak, hem de yalnız devletin istediği türden karikatürler çizmek bir süre sonra gerçekten sıkıcı bir uğraş oluyor, bu sanatçılar da kaçış yollarından birini uluslararası yarışmalarda buluyorlar. Grafik anlatım becerilerini kendi ülkelerinde hiçbir zaman kullanamayacakları barış, silahsızlanma, özgürlük gibi evrensel konulara yöneltip, bunları da ağzında zeytin dalı tutan güvercin türünden Batı kültürlerine özgü simgelerle donatılmış dolaylı anlatım biçimlerine soktuklar zaman, başarılı da oluyorlar. Bunda biraz da o ülkelerde başkaldırı diye gördükleri her şeyi destekleme eğilimindeki batılı seçici kurul üyelerinin katkısı var kuşkusuz.

İşte incelmiş grafik yöntemleri, dolaylı anlatım biçimiyle sanki bir kentsoylu yozlaşmasıymış izlenimi veren salon karikatürü, Türkiye'ye bu yolla, yani yarışmalar ve Doğu Bloku ülkeleri sanatçılarının yapıtlarıyla giriyor. Yapıtlar da çizer olarak çoğu kendi kendini eğitmek zorunda kalmış Türk karikatürcülerinin, değişik grafik anlatım biçimlerini tanımayan Türk izleyicilerinin beğenisini topluyor. Bu tür karikatürler üretilmeye başlıyor sergiler, yarışmalar çoğalıyor, bu yaklaşım giderek bir davranış biçimine dönüşüyor. "Karikatür güldürmez, düşündürür..." türünden bu sanatın temel ilkesine aykırı anlatımlar ortaya atılıyor.

Gene örneklerimize dönersek, onlar da bu yukarda anlatılan türden, yani dolaylı anlatım yolunu seçen, çizimi grafik oyunlarıyla dolduran sergi ve yarışma karikatürleri. Onları gülmece dergisi ya da gazete karikatürleriyle karşılaştırmak yanlış. Böyle karikatür olmaz mı? Olur. Olur ama onun adı da sınırlı sayıda kişilerin ürettiği, seçtiği, izlediği bir seçkinler karikatürü olur. Geniş izleyici katmanlarına seslenmek için çoğaltılabilen yaygın karikatürden başka bir şeydir bu, olsa olsa bir çeşitlemedir.

Türk karikatürü 1970'li yılların başından beri büyük bir ivmeyle yaygınlaşıyor, gelişiyor. Bunu göz ardı etmek olanaksız. Bu karikatürün belirgin özellikleri var. Önce Türk sözlü gülmece geleneğinin tükenmez birikimine yönelip yazıyı daha çok kullanıyor. Bunu yaparken de resimlendirilmiş bir fıkra, ya da esprisi yazıyla açıklanmış bir çizim olma yanılgısına düşmüyor. Karikatür de yazıyı çizime çizgi romanın kullandığı yöntemlerle katıyor, yazıyla çizim ayrılmaz bir bütün oluyorlar. Böylece daha etkileyici, daha çarpıcı, daha hızlı bir anlatım sağlanıyor. Çizgiler çok sayıda basılmaya elverişli olacak bir yalınlıkta oluyorlar ama bir birörnekleşme de söz konusu değil. Her karikatürcünün kendine özgü biçemi okunabiliyor. Bu özellikleriyle tanınıp sevilen bu karikatürü yok saymak kolay değil. Belki Simavi Karikatür Yarışması'nı düzenleyenlere karikatürün bu yanının varlığını anımsatmak, bu tür yapıtların da değerlendirilmesi için kimi düzenlemelere gitmelerini önermek gerek. O zaman günlük, güncel çalışmalar, anlık pırıltılar da değerlendirilme olanağı bulurlar.

Simavi Karikatür Yarışması'nın düşündürdüğü bir nokta daha var. Evet, Türkiye'de baskı sayıları şu kadar olan, şu kadar gülmece dergisi yayımlanıyor,

bunların izleyicisi de şu kadar. Peki ama bakalım bu dergilerin ortaya koyduğu, bu okurların beğenip aldığı çizim, gülmece, kısacası karikatür anlayışı sağlıklı bir gelişim çizgisi üstünde mi? Türk karikatürü özellikle son yirmi yıldır sürekli artan bir ilgi görüyor. Ama bunun olumsuz bir de etkisi oldu: Karikatür dışa kapandı. Dünyada neler olup bitiyor izlenmiyor, yansıtılmıyor. Gülmece dergileri en uzak kentlerden kasabalardan gelen karikatürleri sayfa sayfa yayımlıyorlar ama başka ülkelerdeki çalışmalara hemen hiç denecek kadar az ilgi gösteriyorlar. Bu alanda yayımlanan kitaplar çoğunlukla Türk karikatürcülerinin yapıtlarından oluşuyor. Yabancı yayınları izlemek de kolay değil. Türkiye'deki çizim, gülmece, karikatür anlayışını bu kendinden başkasını bilmezlik etkilemiyor mu?

Konuya ilgi duyanların buna hayır demesi biraz güç. Eğer Simavi Karikatür Yarışması'na katılan çalışmaları yadırgıyorsak, bunda o türe alışık oldukları için onları seçen seçici kurul üyelerinden çok, Türk karikatürünün değişik çizim ve gülmece anlayışlarını tanımamasının etkisi var. Türk karikatürünün dışa açılması gerekiyor. Hem Türkiye'de üretilen yapıtlar uluslararası alanda boy göstermeli, hem de başka ülkelerdeki karikatür çalışmaları Türk izleyicisine aktarılmalı. Bu da yazarıyla, çizeriyle, dergisiyle, gazetesiyle karikatüre ilgi duyan her kişi ve kuruluşun önemle üstünde durduğu bir konu olmalı. Ancak o zaman çizgisiyle, gülmecesiyle Türk karikatürünün nerede olduğunu söyleme olanağına sahip oluruz. Üstelik, o zaman daha sağlıklı eleştiriler de yapabiliriz, çünkü eleştiri biraz da karşılaştırma demektir. Eğer bu yapılmış olsaydı bu yılki Simavi Karikatür Yarışması'nda birincilik ödülünü belki de çok başka bir yapıt alırdı.

Tıpkı öteki sanat dallarında olduğu gibi karikatürün de eleştirisi olmalı. Her türlü yaratı böyle bir denetimin var olduğu bilinerek üretilmeli, seçilmeli, yayımlanmalı. Ancak böyle olursa yapıtların düzeyi yükselir, iyi ile kötü belirir. Bu da zaten büyük ilgi çeken bu sanatın saygınlığını çoğaltır. □

SABRİ ALTINEL

Zamanın Yüreği
Şiirler

✻

ARİF DAMAR
Acı Ertelenirken

ADAM YAYINLARI

Küçük İskender

ZİNHAR!

uçurumlar boyuyorum. içimde bir familya uyanıyor,
alçıya alınmış gençliklerimizle
ağrıyor işte hep kırılmış onca kemiğim
(fareli köyün kaval kemiği
zinhar bedenim olmasın?!)
dudaklarınızın bayıltıcı kokusu
burnumda tütüyor burnunuz
mitoz bölünüyor düşlerim alelacele
tam sinekkaydı bir karının koynundayken
kaçıp geliyorum yanınıza, yanınız nerede?
yanınız müşkülpesent bir portakal bahçesi duygusu!..

bana bir eksper bulabilir misiniz?
-vicdan eksperi, bahar eksperi-
sürekli hamile kalıyorum kendimden
özellikle saat gri beşte akşamüstleri...

yaşadıkça anlıyorum ki insan biraz fotoromandır
elindeki fotoğraf makinasıyla sevişerek büyür
hayat : tokatlar, aşk : işkence eder
umut : süründürür!.

şimdi bir rezalettir gu!guk! gu!guk! ağlamam
şarkı filan da söylemeyeceğim artık tamam

yeter ki bana yolladığınız o gül
bir şeyin başlangıcı olsun
bakışlarınız'la anlam'lar kardeş
intihar, bir gece kırlangıcı olsun!..

ne çok lord sürükleyecek o tav sel
yağmurca kımıldayacak yağmurda
o hercai ejder... Suya gideceğiz
sudan koparılacağız!
birbirini ateşleyerek gülümseyecek
o yüz milyonlarca çelik ağız!.

bunca şiirden filizlenen o polis hırs
o rakkase merhem
kaç mercekte bir merakkız/ahh!.
zülfümde talazlanan
o merhum sonbahar titreşimi!
o sade makyajlı beyoğlu pasajları
alkollü sığındığımız pavyon helaları
hep bela soluduk biz,
bir yerlerde çiğ idik biz
muş'lu geçmiş zamanıyla bir taksi şoförü
gezdir bize Türkiye'yi
getir bize Türkiye'nin altını üstünü...

çünkü bu çağ
sancılarımızın bağlandığı elektrikli sandalyelerin
ve batırılmış kâğıt yelkenlilerimizin
çığlıklarıyla sabahlayacak burjuvazi!

İTİRAF

sizler ki benim en büyük yalnızlığımsınız
o, şiddetle çözüldüğüm yağmur gecelerinde
tek başıma yorulduğum ihanet replikleri
bir beden nefriti yaratmak kadar hüzünlü
ve her bakışımda imkânsızsınız!

sizler ki benim en büyük yanlışlığımsınız
o, cesaretle çiselediğim gözaltı sevgilerde
çok başıma direndiğim iftira âlemleri
bir çocuk nefreti yaşamak kadar hüzünlü
ve her küfredişimde imkânsızsınız!..

sizler ki benim
en büyük ahlaksızlığımdınız!..

BABA OCAĞINDA

Hilmi Büyükşekerci

Suphi Taşhan'la İstanbul'da son birlikteliğimiz, bir lokantada, bir görevli gözetimindeyken, bir masada, traji/komik bir dramda olmuştu. Tam sekiz yıl birbirimizle görüşemeyecektik. Aslında daha önceden, Küllük'teki masamızdakiler de, oraya renk verenler de toplanıp götürülmüşlerdi. Küllük mozayiği parçalanıp gitmişti. Kala kala, Küllük'ten fotoğraflı bir arşiv kalmış olmalıydı ardımızda. Sanki usta bir el, bir ağaçtan, olgunları seçip toplamıştı da; benim gibi hamcaları, zamana bırakmıştı. Sonradan temiz dosyam yüzünden başımdan geçenler, beni bu sanıya ya da yargıya yöneltiyor. Görevlinin, beni severek, bana güvenerek dosyamdaki temiz notu bana söylemesi, Suphi'nin de tanıklık etmesi, gerçekti; gerçekti diyorum çünkü — bilirim — Suphi, yalan söylemezdi. Ama ne olursa olsun Mit'e giren dosya, orada büyüyor olmalı; kendiliğinden büyümese de, orada, büyütülmeye çalışılıyor olmalı. Buna da tanık oldum da ondan böyle konuşuyorum:

Artık Üniversite ile de ilişiğim kesilmişti. Bir göçmen gibi, doğduğum kasabaya dönmüştüm. Babacığım kasabada sevilen, sayılan bir işverendi. Yoksulluktan yetişmeydi, yoksulu da çok hoş tutardı. Bize bir fiske vurmadan bizi büyütmüştü. Duyguluydu, çok çalışkandı. Okur yazar değildi. Bana özenip nice paralar dökmüştü. Bense işkilli bir genç olarak onun yanındaydım. Uzunkulaktan dedikoduları duyuyordum: Köylünün biri, "Aha! İsmayıl Ağa'nın oğlu, bu köye zabit urbasıyla gelsin... aha! şahit olun... aha! bu bıyıkları, keserim!.." demiş.

Anam, başımın etini yiyiyordu; onun yüreğindeki korkuların kökü, unutulmamış ama, çok uzaklardaki bir anıya dayanıyor olmalıydı:

Anamın anası, babası Yunanistan göçmenlerindendiler. Bugün Larissa deniyor o şehre. Onlar Morayenişehir, ya da kısaca Yenişehir derlerdi. Annemin baba tarafı, Yenişehir'de CİMCOZ'lara komşuymuşlar. Dedem (annemin babası), Salâh Cimcoz Beyle birlikte sünnet olmuşlar. Ne var ki daha çocukluklarında kader ne dedeme gülmüş, ne de dedemin ağabeysi Hilmi'ye; çocuk yaşta anne ve babalarını yitirmişler. Dedemin ağabeysi Hilmi, her nasılsa okutulmuş, küçüğü dedemse Yenişehir'in yakınında, sanırsam halasının bulunduğu Keşilli köyüne, halasına gönderilmiş. Anneannem işte bu köyden-

dir. Ben Küçük Mahmut Ağa'nın kızıydım diye övünmeye çalışırdı. Dedem, ninem Rumca bilirlerdi, aralarında konuşurlardı. Babam da bir göçmen çocuğuymuş. Hasılı anne tarafım, baba tarafım, o zaman göçmenlere düşen sıkıntıların tümünü çekmişler; sonunda, düşman, sığındıkları yurtlarına değin girmiş, acılarla yaşamışlar. Bütün bunlar, öykülenirdi evlerimizde. Şu var ki, bu öyküler, herkes içindi. Yalnız, dedem bir öyküde nice yinelense hep ağlardı. O öykü, ağabeysi Derviş oğlu Hilmi'nin (bir Jön Türk'ün) öyküsüydü.

"Harman zamanıydı. Karpuzlar olmuştu, ağabeyim Mağlıç'a geldiğinde — Karacabey'e Mağlıç denirdi o zaman — çarşafa bürünmüştü. Saklamıştı kendini. Kaçaktı. Gizleniyordu. Peşine düşmüşler. Ölümden kaçıyordu. Sebebini sordum. Söylediklerini sökemiyordum. Bu devleti kurtarmak lazım. Bu memleketi münevverler kurtaracaktır. Devlet göçüyor... gibi birçok şeyler anlattı bana. Merakla dinlerdim onu ama; akıl erdiremiyordum. Ters de geliyordu bana. Bir ara 'Nasıl olur ağabey!. Bu koca Osmanlı Devleti!?.' dediğimde, yerinden fırladı, rafta kocaman bir karpuz vardı; eliyle onu işaret etti. "İşte böyle, bu karpuz gibi kocaman görünüyor ama; içi kof bu Osmanlı Devletinin!" diye bağırdı. Sinirliydi. Sustum. O geldiğinde annen dünyaya gelmişti. Hepimiz sevinmiştik, ilk çocuğumuzdu. Ağabeyim okudu annenin kulağına ezanını, adını Münevver koydu. Fazla duramadı. Çarşafına sarındı. Akrabayı dolaştı, vedalaştı. İzmir'e yollandı; oralarda da akrabalarımız vardı. Oradan Yunanistan'a geçmiş. Devlet onu Yunanistan'dan geri istemiş. Öğrendik oradaki akrabalarımızdan, Osmanlı elçisine, 'Beni gönderemezsin. Ben senin gibi Abdülhamid'in ne uşşağıyım!. ne eşşeğiyim!' diye bağırmış. Artık onu, Yunan Devleti de istememiş. Fransa'ya geçmiş. Oradan gelirdi mektupları bana. Adresi yazılı bir zarf koyardı mektubunun içine. Yazdığım mektubumu o zarfa koyardım; giderdi. Böyle yıllarca mektuplaştık. Bir mektubunda, 'Artık yakınlaştı. Başardık. Osmanlı hürriyete kavuşuyor. Devleti kurtardık. Kavuşacağız.' diye sevinçli haberler yazmıştı. Gerçekten dedikleri oldu. Meşrutiyet ilan edildi. Onun gibi Avrupa'ya kaçanların hepsi döndüler. O dönemedi," diye anlatırdı Jön Türk ağabeysini dedem. Elinde mendilceğizi, kesik kesik söylerdi. Arada yardımlardım onu, "Nerde okuyordu Hilmi Amca?" diye sorardım. "Askeri Tıbbiye'de, Eczacı'da, son sınıftaydı, son geldiğinde." diye yanıtlardı. Nineciğim, birkaç kez, bakımcıya baktırmış. Yolda vurulduğunu söylemişler, bakımcılar.

Jön Türk Hilmi Amca, anama değerli bir isimle siyasetten ölüm korkusu bırakmıştı. Dedeciğim de benim kulağıma ezanımı okuyarak bu yiğit Jön Türk'ün adını bana koymuştu. Hilmi adı, anama sanırım hep siyaset ve ölüm anımsatıyordu. Hırçınlaşıyordu. Babacığımsa hiç ağzını açmıyordu. Sakin, olgun, yumuşak davranıyordu. Ama, en çok babama üzülüyordum: veremdi. Dışarı, kahveye, parka çıkıyordum; kasabanın yabancısı bir adamı, hep yakınımda görüyordum. İrikiyim olduğu için de pek gözüme çarpıyordu. Bir foyası vardı, beni kuşkulandırıyordu: Her yanı sivildi de, ayağında bordoya çalar botlar, askerdi. O zaman onlara "Rozvelt" deniyordu. Botlarını, çaktırmadan görüyordum.

İşsizdim. Bir gün babam, "Kavunlar seyrek kaldı bu yıl; mal az.. İstanbul'a navlun kurtarmayacak. Arabalarımızla Karacabey'e getirip satmak en iyisi..." diye konuştu.

Bir posta kavun gelmişti; üç öküz arabası kadardı sanırsam. Baba oğul pazarcılara, manavlara başvurduk. Çok düşük fiatlar veriyorlardı. Babam, üzülmüştü. Bir manavın yanında, "Ben satarım baba!" dedim. Babam, ışıl ışıl gözlerime baktı. Manavsa gevşek bir edayla babama, "Yanındaki mektepli, efendi!.." dedi. Alınmıştım. "Size mekteplinin kim olduğunu göstereceğim. Bu kasabada sanırım on, on beş gün kavun satamayacaksınız!" diye çıkıştım. Babam, kavunları bana bıraktı; "Bana manavların verdiğini ödersin, üstü senin kazancın olsun. Dilediğin gibi sat," dedi.

Kavun satıyorum, o yarma adam, önümden Rozvelt botlarıyla geçiyor. Bir gün, iki gün geçiyor. Ben, kavun satıyorum. Gene bir gün, postacı, kavun satarken elime bir zarf tutuşturuverdi. Sevindim, açtım. Kim aradı acep beni bu denli uzaklardayken dedim içimden, sevindim. Okumaya başladım ki, aman Allahım!.. ne altım kalmış, ne üstüm.. soyum, sopum, sinsilem, ecdadım ve zavallı masum kızkardeşlerim... suçumsa, şu mektuba sıkıştırılmış bir iki dizem...ki o dizelerimi (yani o şiirimi, eski ve bireyci olduğundan) yayımlatmamıştım bile. O şiirimde bir köy nostaljisi vardı: "Benim, kırmızı cepkenim/ Sarı saçlarım/ Lacivert gözlerim olsa/Yalnayak..uçuşan samanların/Peşinden giderdim./" demişim. Vay ulan! ben nasıl "kırmızı cepkenim" dermişim? Sülalemi, geçmişimi, ergen olmayanı da dahil kızkardeşlerimi...

Ben mektubu okurken, o adam gene, mektup okuyuşuma baka baka geçti. Doğrusu MİT, bütün özelliğime değin girmişti. Ben de birazcık ustalaşmıştım. Kuşkulanabiliyordum. En güçlü yanım da susmasını bilmemdi. Beklediğim tek şey vardı: hatasız, kazasız hiç değilse Yedeksubay olabilmek, eceli yakınlaşmış veremli babacığımı, hırçın anamı, az da olsa avutmak. Tez oraya gitmek istiyordum. Şubeye başvurdum. İlk muayenede çağrıldım. Tam sıra bana geliyordu ki, baktım, Rozvelt botlu, iri adam heyet odasına giriyor. Artık açık seçik anladım. Kendi eliyle benim vücut ölçülerimi de alacaktı. Nasıl birisi Üniversite'den fotoğrafımı, diğer kayıtları topladıysa, bu da buradan gerekeni toplayacaktı. İçim içime sığmıyordu. Ben de ona enayi olmadığımı göstermeliydim. Muayenem bitip de çıkarken, onun anlayacağı biçimde gözlerimi, Rozvelt botlarına diktim ve sırıttım. Ayaklarını saklar gibi telaşlandı, şaşırdı... Birbirimizi tanımıştık. Belki bana içinden, "Şeytan!" demiştir. Ben çıktıktan sonra, o da çıktı. Artık niye içerde kalsındı ki?

Bu adamı, kimseye anlatamıyorum. Annem, babam biraz sezinleseler, kim bilir nice üzülürlerdi. Hele mektup, içlerine inerdi. Ama hep böyle mektuplar gelecek değildi ya!?.. Uzunca zarflı bir mektup da gelmişti babama, okuyordum, dikkatle, cankulağı ile dinliyorlardı annem, babam... "İsmail Bey," diyordu mektup, "biz büyük bir şirketiz. Karacabey Harası dahil, Karacabey'in tüm süt ürününü, tesis kurup işletebiliriz. Eğer kabul ederseniz, bu işe size güvenerek başlamak istiyoruz. Sizin çok dürüst, namuslu bir iş adamı olduğunuzu, güvenilir yakınlarımızdan ve firmalardan öğrenmiş bulunuyoruz. Bizim için ilk şart buydu. Kabul ederseniz, ortaklığınıza hazırız..." Mektup bitince, şöyle bir hüzünlendi babacığım; yavaş bir sesle, "Hastayım," dedi, bakışını bana çevirip, "askerliğin olmasa başlardık. Dürüstsün, akıllısın. Olurdu ama, hele git, gel, daha nice işler rastgelir," diye ekledi. Sevinmiştim. Babamın gözündeydim. Babam bana bu kadarla yetindi, hemen anneme döndü, "Bak Münevver," dedi, "anasın, üzgünsün. Evladındır, haklısın. O da

Ali Asker Barut

GECE

Geçiyorum sokaktan martılarla iç içe.
Ayaklarımın altından geriye,
Bendeki üzünçle dönüyor dalga.
Ay sapsarı çıkıyor,
Ormanların arka yüzünden, öne.

Karşı damda bir güvercin,
Yumuyor kanatlarını.
Bundan sonrası olsa olsa artık gece;
Bir şehri dönmemek üzre,
Terketmenin en iyi vakti bence.

Nehire yaklaştıkça artıyor rüzgâr.
Sallanan yaprakların arasından,
Göğe dalıyorum;
İrili ufaklı yıldızlar —
Ben baktıkça çoğalıyor.

Havada yeni açmış hanımeli kokusu —
Neler düşünüyorum;
Uzakta bir şehir,
Şehirde bir ev, bahçe içinde;
Bütün yaz saksılar dizili penceresinde.

Gölgem uzuyor boş arsada,
Bir kuşun yere serili gölgesiyle üstüste.

---

seni hoşgörür, sayar. Ne o isterdi, ne hiçbirimiz... Hepsana söylemek istedim de şimdiki gibi uygun bir ara bulamadım. Üzme bu çocuğu! Kendini de üzme!.. Tut ki avukat olacaktı, ya hakim, ya kaymakam da, olmadı. Onun ne olacağını, Allah bilir. Aranan bir kişi olsun, o yeter..."

Uzun zarflı mektup, beni kurtarmıştı. Annem, "Uydun o koca pabuçlu adama! (Arif Dino)[1] Nerden, ne cehennemden geldi Bursa Lisesi'ne Suphi Taşhan denilen o hayırsız!." diye dövünüp çıkışmıyordu artık. Kırmızı pabuçlu adamı da göremez olmuştum. Günde iki paket sigara içiyordum. İki tek sigaraya düşürdüm. Şiir yazmak, yazı yazmak aklımın işi değil, rahatım. Baharla beraber askere gideceğim.

Sülüsüm kesilmiş; üçüncü mevki...kara trenden ne güzel görünüyor, baharın Manisa ovası. Ağnamış ak çiçekli badem ağaçları, yeşil ovaya. Kupkuruydu dallar, Karacabey'de. Güneyi, ilk tadıyorum. Karşımda bir asker oturuyor; oldukça aşınmış giysisi. Usta bir er olduğu belli. Yüzüne baktığımda gülümsüyor. Dingin ve çekingen. Irgatsın a yiğidim! ya da baban bir kapıda yarıcı! diyorum içimden. Ekliyorum gene, kendi kendime — içimden — ağa çocuğu olsaydın: başka türlü uzatırdın ayaklarını; kolların, dirseklerin... gülse de yüzün, çatık dururdu gene kaşların...oku, okuma...bil, bilme...gene konuşur, bilmiş görünürdün...aşağı kalmak istemezdin kimseden. Laf açardın atlarından, arabalarından. Neler bulmazdık ki konuşmaya...ne yosmalar...ne devrilmiş masalar...hal kabadayılarından...bankalar...paralar... hacı babalar... tespihler... takkeler...hayır, hasenat... dış ülkeler...kokteyller... iç üniversiteler, dış üniversiteler...şehirler, köyler, büyük çiftlikler...sirkler, tiyatrolar, operalar... uçaklar, vapurlar... her şeyler, her şeyler... dünyamız o denli dolardı ki... oysa sende, bir şeycik yok. Saklanma a yiğidim o güleç yüzünün ardına, ırgatsın! Ya da baban, bir kapıda yarıcı!.. Anladım ben, senin öyle biri olduğunu, çantamı açıp da sana da o güzelim komanyalarımdan uzatıp verdiğimde, o güzelim elini, göğsüne koyup koyup, "Sağ ol! Sağ ol!." deyip deyip de tokmuş gibi davranışından... o güzelin ışmarından bildim seni. Belki de ilkin yemiş olacaktın, kimilerini. Ezikliğin şu olabilirdi: senin bana vereceğin yoktu belki; ya da bana, sendekini layık göremiyordun. O güzelim elini göğsüne koyup koyup, sana sunduklarımı, almak istemiyordun. Sevgiyle çırpındığımı sezince, hatır için sanki, uzatmıştın o güzelim elini. Üsteledikçe ben, konuştukça ışıl ışıl gözlerimiz, paylaşmanın sevgiden gelme bir hak olduğunu anlamıştık, ikimiz de. Senin saban tutan ellerin, benim kalem tutan ellerim. El sıkışıp ayrılmıştık birbirimizden. Sen usta bir askerdin. Bense acemi... askere gidiyorum demiştim sana. Adını unuttum senin, yüzünü de ama; gönlümde kalmışsın ey meçhul asker! Ne güzeldi o gün Manisa Ovası değil mi, benim ilk asker arkadaşım?. ağnamıştı ak çiçekli bademler, yeşil üstüne. □

(1) Jön Türk Hilmi Amcası, anneme en değerli MÜNEVVER adını armağan etmiş olsa da, göçmen bir çiftçinin kızı olarak, o tutunma çabaları yoğunluğunda anneciğim, okula gidememiş olacak; Harf Devriminde sadece okuma, yazma öğrenebilmişti. Arif Dino'yu, Suphi Taşhan'ı görmemişti. Ona nasıl anlattılarsa, öyle biliyordu. Kuşkusuz çevre de bizi, öyle yargılıyor olmalıydı.

MARGUERITE YOURCENAR

Hadrianus'un Anıları
Zenon
Bir Ölüm Bağışlamak
Doğu Öyküleri

ADAM YAYINLARI

KÄTHE KOLLWITZ

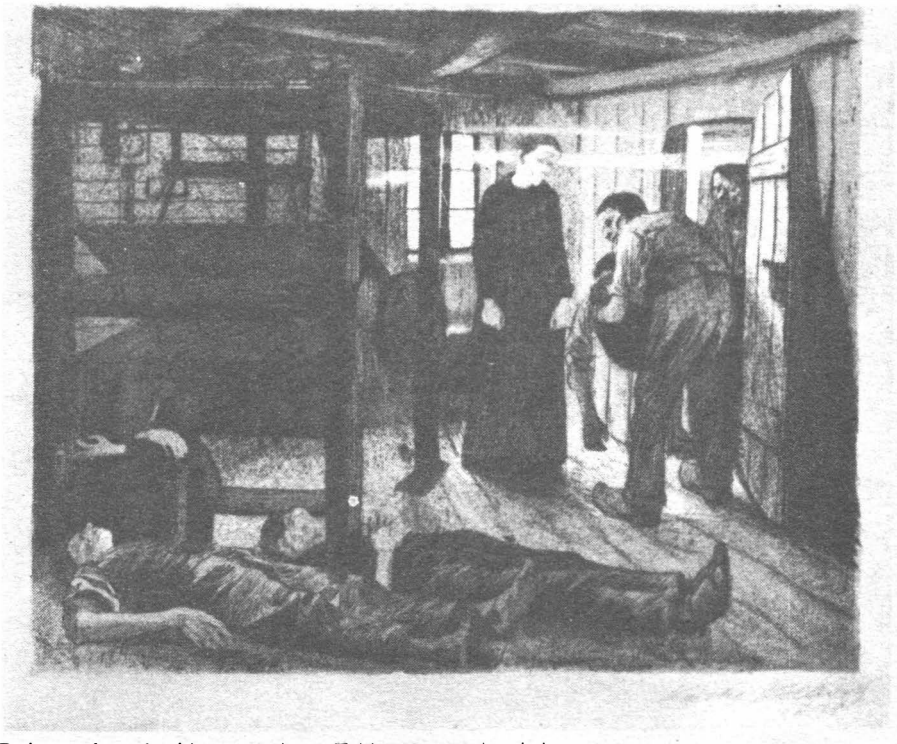
Dokumacıların Ayaklanması'ndan 4. Tablo, 1893-97, karakalem, 22x30 cm

Käthe Kollwitz için söylenebilecek en yalın söz, onun yoksulların ve insanlığın en genel sorunlarını yüreğiyle kavramış ve bu sorunların ortadan kaldırılması için yalnızca üzülmekle kalmayıp, sanatıyla bu yolda mücadele etmiş olmasıdır.

8 Temmuz 1867'de Königsberg'de, katıldığı 1848 ayaklanmaları nedeniyle hukuk öğrenimini tamamlayamaya rak duvarcı ustası olan bir babanın kızı olarak doğan Käte, ileriki yıllarda babasını saygıyla anarak, ailesinin çocuklarına çok özenli bir eğitim verdiğini ve sanatçı olmasında da bu eğitimin büyük payı olduğunu söyler.

İlk çizgi derslerini doğduğu kentte, on üç-on dört yaşlarındayken bakırcı ustası Rudolf Mauer'den alan Käthe, daha sonra ressam Gustav Naujok'un öğrencisi oldu. On sekiz yaşını doldurduğunda bir yıl için Berlin'e gitti. Burada Karl Stauffers'in öğrencisi olma şansına sahip oldu. Portreler çalıştı. Max Klinger'in sanatını tanıdı, kazıma tekniğini inceledi. Berlin'i, Königsberg'de bugün artık adı unutulmuş olan akademi profesörü Emil Neide'nin yanında iki yıl süren çalışması izledi. Daha sonrasını ise kendisi şöyle anlatıyor:

"Ailem iki yıllığına beni Münih'e



Dokumacıların Ayaklanması'ndan 6. Tablo, 1893-97, karakalem, 25x31 cm

yolladı (1888-89). Orada bir sanat okuluna devam ettim. Zevkli geçen dersler, Münih'teki yaşamın güzelliği, Greiner, Fiedler, Kögel gibi sanatçılarla olan birliktelik, benim için taze kan gibiydi. Königsberg'e döndüğümde çalışmayı öğrenmiştim. Küçücük bir atölye kiraladım ve çalışmaya başladım."

Münih'te kaldığı yıllar içinde Yeni Natüralist Edebiyatla tanıştı. Sonraki yıllarda kendisini etkileyen yazarları sıralarken Zola, Ibsen, Arne Garborg, Tolstoy, Dostoyevski, Gorki, Hauptmann, Arno Holz ve Julius Hart'ın isimlerini saymıştı. Akademik Natüralizm 1880'li yıllarda Avrupa'nın bütün sanat okullarında öğretiliyordu. Bu anlayış, daha sonraları empresyonist formları bulan pek çok ressam için bir geçiş dönemi oldu. Kollwitz'in resim dili ise her zaman Akademik Natüralizm olarak kaldı.

1891'de Käthe Königsberg'de doktor Karl Kollwitz'le evlendi ve aynı yıl kocasının muayenehane açtığı Berlin'e taşındılar. Käthe Kollwitz, bu kentte ev kadını, bir doktor eşi, iki çocuk annesi ve bir sanatçı olarak yaşamının geri kalan yıllarını geçirdi. Temmuz 1893'de ilk sergisini açtı. Resimlerinin yanısıra grafik çalışmalarıyla da göz dolduruyordu. Şubat 1893'de Hauptmann'ın ünlü *Die Weber* (Dokumacıların İsyanı) adlı oyununu gördü ve 1897'ye dek süren "Dokuma İşçilerinin Ayaklanması" serisi üzerinde çalışmaya başladı. Altı ayrı resimden oluşan bu dizi 1898'de yayımlandığında sanatçıya büyük ün kazandırdı. Yüzyıl değişirken, *Aufruhrs* (Kargaşa, 1899) ve *Tanzes um die Guillotine* (Giyotin Çevresinde Dans, 1901) adlı çalışmalarıyla ününü sağlamlaştırdı.

1901-02'de *Bauernkrieges* (Köylü Savaşları) dizisinin ilk resimleri oluştu. 1904'de bu seri tamamlandığında dönemin Alman sanatçıları arasında başta gelen isimler arasında sayıldı.

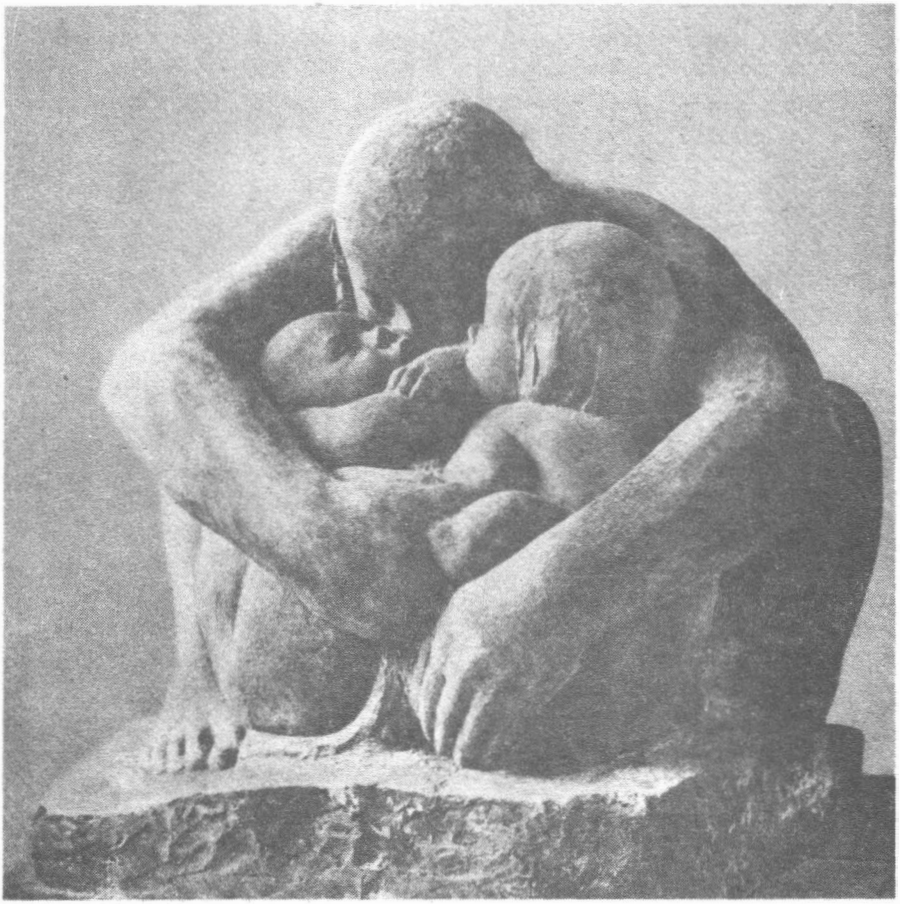
Aynı yıl Adolf Menzel onu şöyle tanımlıyordu: "Küçük, ince yapılı, hareketli bir kadın. Keskin hatlı yüzünü, iri, güzel gözleri biraz yumuşatıyor. Kadınca bir inançla dolu."

Köylü Savaşları dizisi, sanatçıya Villa-Romana ödülünü getirdi. Bu ödül Floransa'da bir yıllık bir burs demekti.

Floransa'da geçirdiği bir yıldan sonra (1907) Roma ve Paris'e de gitti. Ancak bu geziler ürünleri üzerinde belirgin bir iz bırakmadı.

Ekim 1914'de on sekiz yaşındaki küçük oğlunu kaybetti. Bu olay sonraki yaşamını ve ürünlerini çok etkiledi. Çok sayıda çocuklarını koruyan anne

Bir İşçi Başı, 1920, karakalem, 33x25 cm



Kadın ve Çocukları, kumtaşı, 80 cm yüksekliğinde, 1937'de tamamlandı.

temalı ürünler verdi. 1917'de sanatçının ellinci doğum yıldönümü nedeniyle Paul Cassirer, Berlin'de Kollwitz'in ürünlerinden oluşan büyük bir sergi düzenledi. 1919'da Prusya Sanat Akademisi'nin ilk kadın üyesi oldu. 1928'den 1933'e dek Akademinin grafik atölyesinin yöneticisi olarak çalıştı. 1927 Sonbahar'ında kocasıyla birlikte Rusya'ya bir gezi yaptı. 1933'de Hitler'in iktidara gelmesiyle yasadışı bir konuma düştü.

Sonraki yaşamını Temmuz 1946'da Saksonya Dükü Ernst Heinrich şöyle anlatıyor: "Berlin'deki evi Kasım 1943'de yerle bir olmuştu. Onu Nordhausen'deki tanıdıklarının yanına sığındığı sıralarda buldum. Savaş bu hasta ve güçten düşmüş kadını korkutuyordu. Onu Dresden yakınlarındaki Moritzburg'a davet ettim. Orada ona olabildiğince daha hoş şeyler yaşatmayı denedim. Bu benim için büyük sanatçıya bir teşekkür görevi idi."

Käte Kollwitz, Moritzburg'da savaşın bitiminden on dört gün önce öldü. Ölüm tarihi 22 Nisan 1945'dir.

Kollwitz, asıl ününü sağlayan iki temel serisinde, Dokumacıların İsyanı ve Köylü Savaşları'nda aynı temayı işledi: Baskı ve başkaldırı. Ancak bu temaları işlerken hiçbirinde insanları ayaklanmaya çağırmıyordu. Tersine bu iki seride de ayaklanmanın yararsızlığını kâğıtlarda kanlı bir son canlandırarak gösteriyordu. Onun sanatının asıl amacı insanlığın karşı karşıya olduğu tehli-

keleri göstererek insanların yüreklerine seslenmekti. Yüreğe seslenirken gözyaşını kesinlikle denemedi, aksine katı gerçeği tüm yalınlığıyla çizerek insanlara seslenmeyi istedi. Çocuğunun yutağı üzerine endişeyle oturmuş annede görülebileceği gibi kadın kahramanlar, çocuklarının üzerine sanki kuluçkaya yatmış hayvanlar gibi çiziliyor. Ölü çocuklarını karanlık bir sancıda kucaklarına bastıran anneler sanki yaşamı onlara geri verecek gibiler. *Der Tod greift nach Kindern* (Ölüm Çocukları Yakalıyor) resminde ölümün kucağına düşmüş insanlar yine de umut taşıyarak betimlenmiştir. Bu denli katı bir gerçekçilik belki bugünün insanlarına pek duyarlı gelmeyebilir ama altmış-yetmiş yıl önce Kollwitz, bu resimleriyle gerçekçi akım içinde ayrı bir konuma sahip olmuştu.

Portrelerin, Kollwitz'in eserlerinde ayrı bir yeri vardır. Bunlar içinde kendi portreleri önemli bir yer tutar. Bilinçsizce kendi yüzünü, iyiliğin, üzüntünün ve avuntunun ortaya çıkışı olarak hissetmiştir. Kendini bu denli çok çizmesinin dıştan görülebilecek sebebi ise, bu genç sanatçının ev kadını ve iki çocuk annesi olarak günlük işlerden sonra akşamları çizmeye oturduğunda elinde kendisinden başka modeli olma-

Ölüm Haberi, 1921, litograf, 41x39 cm

Karl Liebknecht'in Anısına, Yaşayanlardan Ölülere

masıdır.

Konularını seçişteki bir etken de, erkeklere ait olan sanatında bir kadın olarak varolma mücadelesidir. Eserlerinde insanlığın bütün acılarını kadınlar yalnız başlarına taşırlar. Ona göre savaş, daha çok kadınları etkileyen bir olgu. Çünkü geriye kadınlar kalıyor. Dokumacıların İsyanı ve Köylüler Savaşı serilerinde kadınları hep ön planda çizdi. Çocukları kadınlardan gaspedilerek alınıyor. Kollwitz, çalışmaları sırasında işçi kadının yorgun yüzü için de biçimler buldu.

Natüralist okuldan gelen sanatçılar, modellere olan bağımlılıklarını uzunca bir süre üzerlerinden atamadılar. Kollwitz de sanatının başlangıç yıllarında bu konuda kritik bir noktada bulunduğunu hissetmiş olmalı. Ağaç oymalarında biçimsel özgürlüğün sınırlarını genişletme isteği görülür. Ancak bu çabaların hiçbir zaman tam bir başarıya ulaştığı söylenemez. Natüralizm, Kollwitz'insanatının her zaman belirgin bir özelliği olarak kaldı.

İlk dönemlerindeki ana ayrılık, karanlık ve aydınlık karşıtlığıdır. Resim hemen hemen tamamen karanlıkla kaplanmış, kimi bölümleri mumlar, lambalar ya da gün ışığı düşerek aydınlanmıştır. Bu ışık ve karanlık anlayışı sonraki hemen tüm ürünlerinde de egemen olmuştur. Karanlık ve aydınlık karşıtlığından uzaklaştığında litografik tebeşir grisinin egemen olduğu tonlarda çalıştı.

Çalışmaları boyunca grafiker ve ressam olarak, kurşun kalem, suluboya, çini mürekkebi, kömür, tebeşir, uç ve oyma bıçağı kullandı ama hiçbir zaman renk ve fırça kullanmadı.

Kollwitz, öğrenimini grafiker olarak değil, ressam olarak yapmıştı. Ancak öğreniminin bitmesinden hemen sonra pastel ve yağlıboyadan vazgeçti. Bir taş ya da tahta parçasından bir eser üretmek, onu daha fazla çekti. □

Derleyen ve çeviren: Nuray Özçiftçi

Kendi Portresi, fırça, uç ve mürekkep, 23x17 cm, 1892 civarı.

DÜRRENMATT VE ADALET

Doç. Dr. Sami Selçuk

İsviçreli ünlü yazar F.Dürrenmatt'ın *Duruşma Gecesi* adlı yapıtı, çok önceleri televizyonda iki kez oynandı. Türk sanatçılarının başarıyla oynadıkları yapıtta Dürrenmatt, çağdaş ceza adaletinin kimi ince sorunlarını çarpıcı bir biçimde sergiliyordu. Yazarın adalet dünyasına ulaştırmak istediği bildirisini kavrayabilmek için, romanı kısaca özetlemekte yarar vardır.

Olayın kahramanı Alfredo Traps, tekstil ticaretiyle uğraşan bir acentenin temsilcisidir. O gün arabası yolda bozulmuştur. Otelde yer bulamadığından, geceyi kasabadaki emekli bir yargıcın evinde geçirecektir. O gece eve, yine emekli olan bir savcı, bir avukat ve bir cellat da çağrılıdırlar. Bu emekliler, her buluşmalarında eski mesleklerine uygun roller alarak, yargılama oyunu oynamaktadırlar. Bu gece de aynı şey yapılacaktır.

Traps, önerilen sanık rolünü duraksamaksızın benimser.

Mesleğinde büyük bir usta olan Savcı Zorn, Traps'a sanık olmak için ille de bir suç bulmaya gerek olmadığını söyler ve ekler: "İnsanın her zaman işlediği bir suçu vardır." Sanık rolünü benimseyen Traps'ın ise, bu düşünceyi paylaşmaya hiç de niyeti yoktur. Çünkü ömründe hiç suç işlemediği inancındadır. "Sanık olarak övüneceği" bir suçu yoktur. Sanığın avukatı ise, savcının görüşündedir. Ona göre, suçsuzluk diye bir şey olamaz. Sanık suçunu kabul etmelidir. Önemli olan ve sonuca götüren taktiktir. Suçsuzluktan suçluluğa giden yol, hayli çetindir, ama geçilmez değildir. Ne var ki, sanık suçsuz olduğunda direnecektir.

Savcı Zorn, sanığa önce, yaşam öyküsüne ilişkin sorular yöneltir. Sanık Traps, bir çırpıda zenginleşmiş, lüks marka bir araba satın almış, işlerini yoluna sokmuş, ünlü bir derneğe girebilmeyi becermiş, dostları ona Kazanova takma adını yakıştırmışlar. Çünkü, patronu Gigax'ın eşiyle ilişki kurmuştur. Savcı bunları sanığa ustaca söylettikten sonra patronunun da öldüğünü saptar. Artık ortada bir ceset vardır. Sorun, bu cesedin nasıl öldürüldüğünü saptamaya kalmaktadır.

Sanık Traps, ilişki kurduğu patronunun eşinden, Gigax'ın kalp hastası olduğunu, kötü bir haberin onu mutlaka öldüreceğini öğrenmiştir. Kendisini ezen patronundan kurtulmak için, sanık Traps, patronundan öç almayı düşünmektedir. O yüzden karısıyla olan ilişkisini mutlaka Gigax'a ulaştıracak birine olayı anlatır. Patron Gigax, olayı öğrenir ve sonra da ölür. Traps, patronun ölümünden sonra eşiyle olan ilişkisini kesmeyi daha uygun bulmuştur.

Savcı Zorn, suçu böylece gözler önüne sergilendikten sonra, sanığın tasarlayarak (taammüden) adam öldürdüğünü, ancak bu cinayeti ustalıkla

işlediğinden olay karşısında yargı organlarının ellerinin bağlı kaldığını, kovuşturmaya geçemediklerini, şimdi ise, olayın kanıtlandığını, o yüzden sanığın ölüm cezasına çarptırılması gerektiğini söyler.

Konukların ciddiyetle oynadıkları oyun, yargıcın sanığı ölüm cezasına çarptırmasıyla biter. Ancak asıl dram bundan sonradır. Çünkü sanık Traps, çıktığı yatak odasında kendisini asarak öldürür.

Romanda ünlü yazarın çıkış noktası şudur: "İnsanın her zaman işlediği bir suçu vardır. Suçsuz insan yoktur. Suçsuzluktan suçluluğa giden yol geçilmez değildir." Bu bize, çağımızın ünlü suçbilimcisi Belçikalı Etienne de Greeff'in herkesin potansiyel olarak suçlu olduğunu, suçlu psikolojisinin yavaş seyreden bir sapmanın ürünü bulunduğunu, suçlu ile suçsuz arasındaki ayrılığın eyleme geçişte düğümlendiğini belirten görüşünü anımsatmaktadır. Bu vurgulama tüm suçbilim(kriminoloji) prespektivlerinde vardır. Lombroso sonrası suçbiliminin çözmek istediği sorun da budur.

Yazar, romanda bu düşünceyi geliştirmiş, hiç suç işlemediğini ileri süren ya da sanan bir kimsenin suç eylemine nasıl geçtiğini ve bunu kendisinin de benimsediğini ortaya koymuştur.

Traps'ın sanık olarak övüneceği bir suçu olmadığı yolundaki sözü ise, bir başka gerçeği vurgulamaktadır. O da, kimilerinin kahraman olmak, basın organlarının sayfalarında görünmek için suç işledikleridir. Böylece, kriminojen bir öğe ortaya çıkmaktadır. Çağdaş suçbilim, bu gerçeği özellikle çocuk suçluluğunda vurgulamıştır.

Dürrenmatt, romanının bir yerinde, "Adaletin varlığının nedeni ve onun işlemesini olanaklı kılan suç bile güzeldir," demektedir. Bununla yazar, önce adaletin toplumsal bir erdem olduğuna değinmekte, ayrıca, suçun öfkeyle, suçlunun da tiksintiyle değil, geniş bir görüşle yargılanmaları gerektiğini belirtmektedir. Suçun nedenlerine ve suçlunun kişiliğine inen çağdaş ceza adaleti anlayışına uygun bir görüştür bu. Somut suç olayında yargı (adalet)hukukun ne olduğunu belirlerken, suç ve suçluyu doğuran toplumsal, psikolojik, ekonomik ve siyasal bağlamı bilmezlikten gelemez. Ceza adaleti sisteminin öğeleri arasındaki bu karşılıklı bağlantı çağdaş suç politikasının temel ilkesidir.

Romanın ilginç bitişi de, suçlu insanda suçluluğu kabul eden bir yön bulunduğunu, adaletin asıl bu suçluyu yakalamak ve yargılamakla yükümlü olduğunu anlatmaktadır. İnsandaki suçluyu bulup yargılamak, suçsuzu ise eğitmek, çağdaş adaletin başlıca amacıdır. Suçlu da olsa, her insan vicdan sahibidir. Bu yönü işlemek ve sorumluluk eğitimiyle onu topluma kazandırmak olanaklıdır.

Traps'ın kendisini acımasızca cezalandırması, bunun en güzel kanıtıdır. Traps, daha önce evin duvarında *İncil*'den aktarılan, "Temiz bir vicdan yastıkların en yumuşağıdır," sözünü okumuş, ancak suçlu olduğunu benimseyince artık o yumuşak yastığa baş koyamayacağını anlayarak kendisini asmış ve adaletin yerine getirilmesine hizmet etmiştir. Gerçekte vicdan, bu saf mermer, kusursuz adaletin yıpranmaz anıtının oturtulacağı biricik temeldir.

Dürrenmatt, *Duruşma Gecesi* romanıyla yalnızca adaletle uğraşanlara değil, tüm topluma çok şeyler söylemektedir. Bu kitap bir solukta okunup bir kıyıya atılmaktan çok zaman zaman yeni baştan ele alınıp okunması zorunlu bir soyyapıttır. Hem de sindire düşüne okunması gereken. □

Kadın, Üç renkli litograf, 25x35 cm Käthe Kollwitz

Ölü Çocukla Kadın, karakalem, 43x49 cm 1903.